文物參考資料

一九五五年　第一期

文物參考資料編輯委員會

目錄

一九五五年第一期（總第五三號）

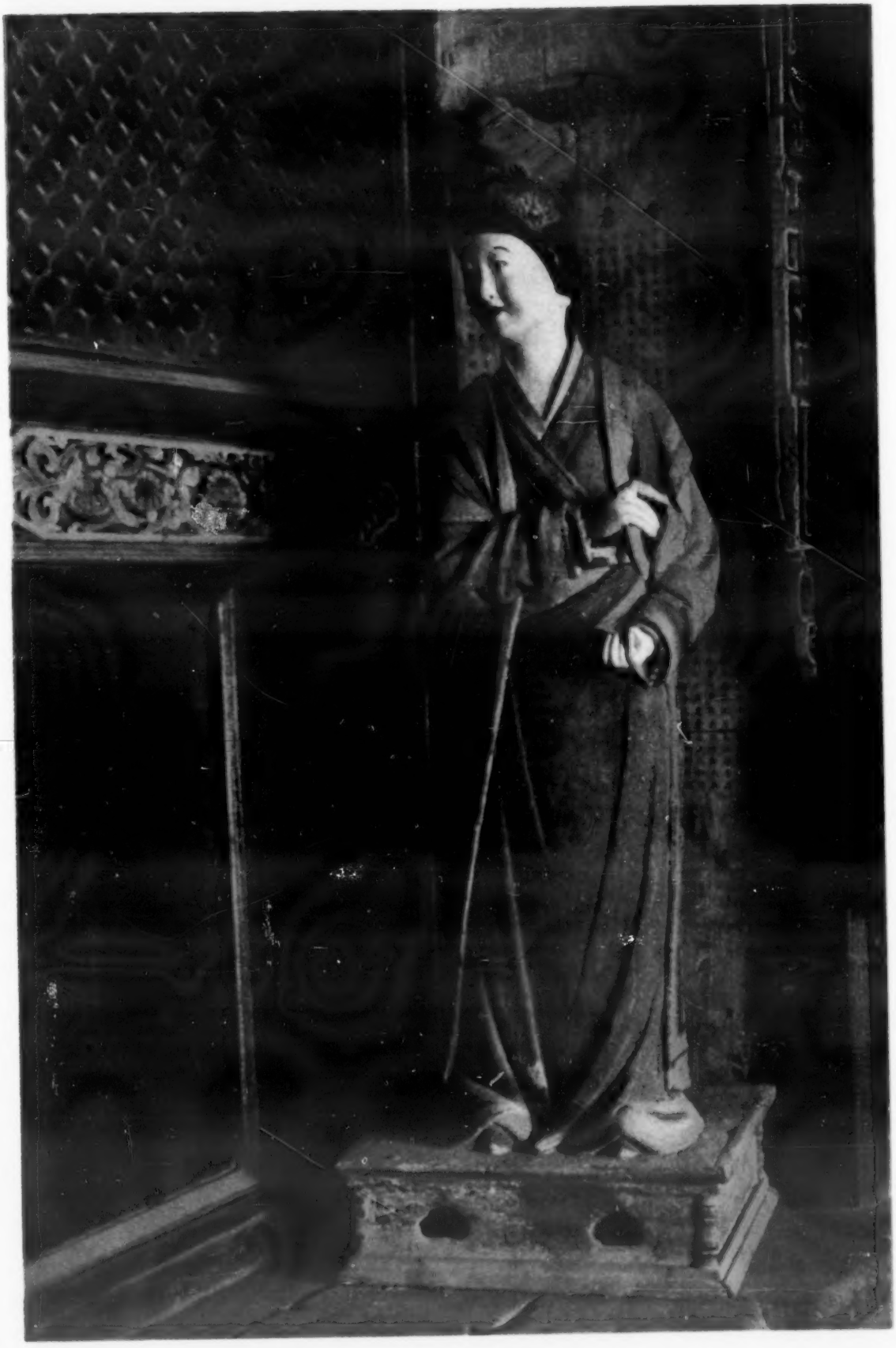
中國古代雕塑的傑出作品……劉開渠（三）
漫談雕塑……陳明達（三一）
我國北部的幾處石窟藝術……溫廷寬（六九）

博物館

博物館藏品的保管與修復（一）……法爾馬考夫斯基（九五）
複製陳列品的陳列技術（一）……米哈依洛夫斯卡婭（一〇七）
文物工作報導（二十六則）……（一一九）

要健全文物保管制度，提高文物保管工作人員的責任感
浙江文管會借展太平天國文物小砲彈失而復得（一二）
從三個破壞文物的事件看
各地宣傳保護文物政策還應大力進行（一四）

插　頁：太原晉祠聖母殿宋塑宮女像（彩色版）
封　面：麥積山第一三三號窟魏第十號造像碑（部分）
封裏及底封裏：魏景明二年和普泰元年的造像



太原晉祠聖母殿宋塑宮女像

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN

C107320

中國古代雕塑的傑出作品

劉開渠

（一）

一九五三年十月至十二月初，我同九位雕塑工作者到大同雲崗、太原晉祠、天龍山、平遙、南北響堂山、西安、順陵、霍去病墓、麥積山、洛陽、龍門、鞏縣、開封、濟南、長清靈巖寺等地，參觀了古代雕塑。從時代上說，由漢起到明、清止的雕塑品，或多或少的都看到了；從所看的作品件數上說，由一般的瀏覽到重點的欣賞，約有數萬件。我們參觀的時間太短，不要說不可能作有系統的研究，就連應該攝取像片的歷代重要作品也未能照全。雖說是時間太短了，但由於我們的參觀是連續不斷地進行，所以在歷代雕塑的題材和作風上得到極鮮明的對比，感到中國古代雕塑不管當時是在什麼樣的社會條件之下，藝術品的目的性總是明白的現出兩個主流：一是以表現人及人的活動爲主，一是以表現宗教或封建權威爲主。就藝術表現上，作品製作工程上，這兩類作品中都體現出了中國古代雕塑家的偉大天才和偉大成功。

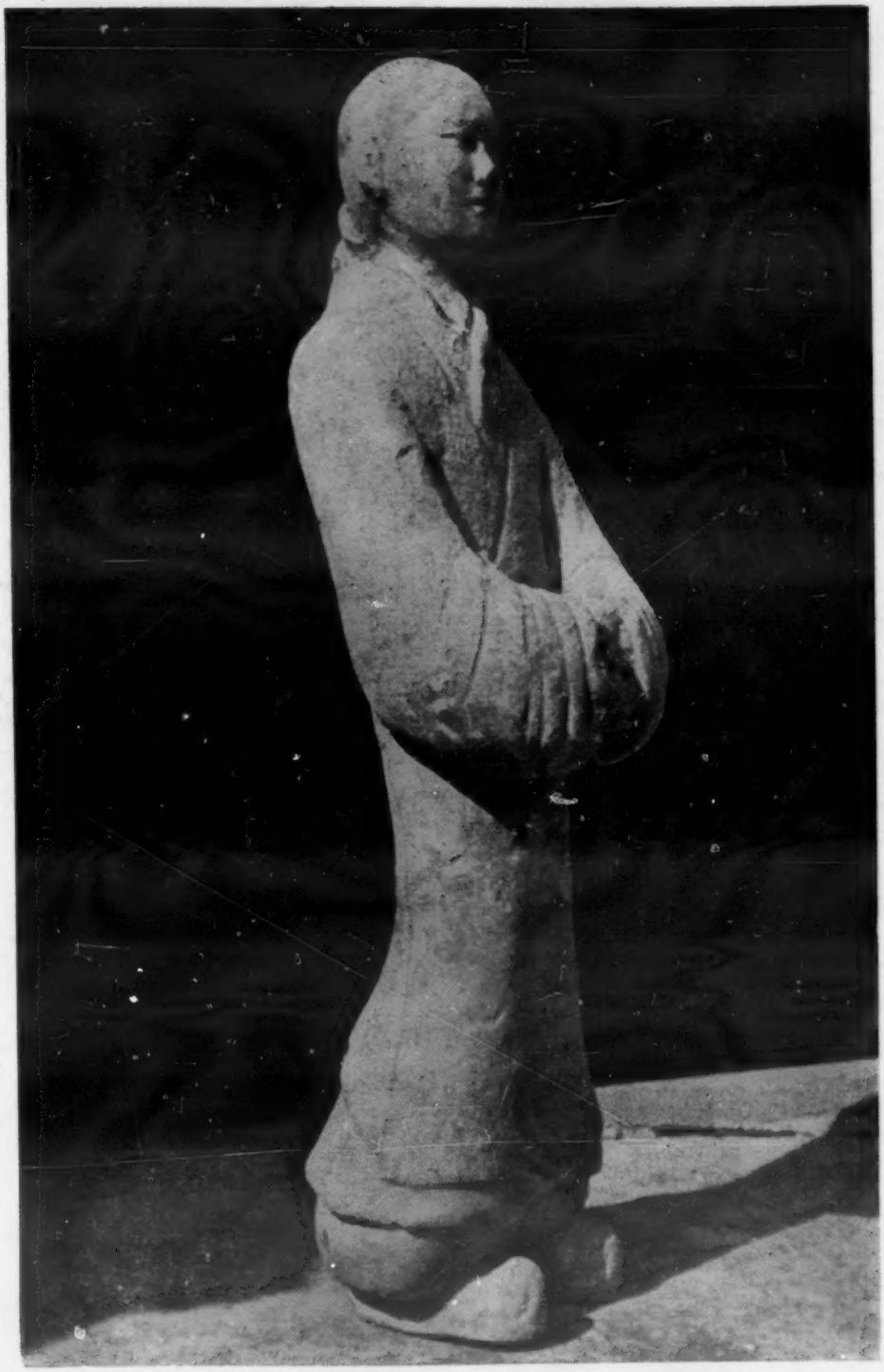
（二）

在以表現人和人的活動爲主的雕塑藝術上，中國古代雕塑家，創造了極深刻的現實主義藝術，製作了感人心弦的豐富的作品。孝堂山、武梁祠和兩城山等地之石刻已爲大家所熟知。我們這次在太原、西安、洛陽和濟南又得見許多新出土的漢代（公元前二〇六年—公元後二一九年）石刻、陶俑，都是雕塑歷史故事和當時人民生活的，如耕田種地、殺豬宰羊、打獵捕魚、雜技玩耍，或飛禽走獸等。運用極薄的浮刻，立體或半立體的陶製，表現出栩栩如生，動作極多的情節，讓觀者好像面對着漢代人情風俗的活生生的現實。這些石刻、陶俑和瓦當，一方面極眞實的描寫了生活，一方面又

做到令人發生舒適感覺的裝飾性。北京故宮陶瓷館的一個漢俑女立像（圖一），把女性的溫柔、典雅、聰穎而又美麗的性格完全表現出來。未央宮瓦當上的一隻「白虎」（圖二），既把四肢有力、極具野性的虎性深刻地塑出來，又把它組織得極有裝飾風味，令人望而心愛。輝縣出土的一隻陶製小狗（圖三）和母羊（圖四），我們不僅覺得他們形象可愛，我們還像聽見母羊喚小羊和狗的叫聲。洛陽出土的耍雜技的各種俑人，就像是表現了我們常見的雜技團，十分親切。作品都是這樣小（最小的只有一寸上下），神氣是這樣充分，這是動人的藝術。漢代雕塑在技術上雖有些未脫古拙之處（尤其是石刻方面），但那種簡樸、雄健，完全以人和動物爲主，形式不離反映客觀現實而又能突出題材性格，形象特徵的表現方法，實爲古典雕塑的未來創立了最好的現實主義基礎。

到了北朝、隋、唐，由於佛教的興盛和封建統治的加强，由於印度犍陀羅和龜多王朝式佛教雕刻之影響，雕塑內容和題材由前代以人和動物爲主題的，一變而爲宗教和表示封建統治力量的。但雖是宗教和封建雕塑（佛窟、佛像、帝王陵墓）最盛的這樣時代，在以表現人爲主的雕塑上也同樣產生了極豐富的傑出作品。在技術上由簡樸逐漸到了精緻熟練，在風格上由前期的雄偉、挺秀、姿態生動到了莊嚴、整潔、富麗。北朝的大羣飛天，隋、唐的許多菩薩、供養人，雖然是以佛教或禮佛爲題材，但像的神氣自如，肌膚豐潤，輕紗透體，備極人性的健康和美麗。這正如拉飛爾和提香之瑪利亞像，已不是表現「聖母」之神性，而是意大利的美麗的健康的婦女；我們的這些雕塑家不是頌揚佛，而是在歌唱人類之母的美麗、溫柔、慈愛。

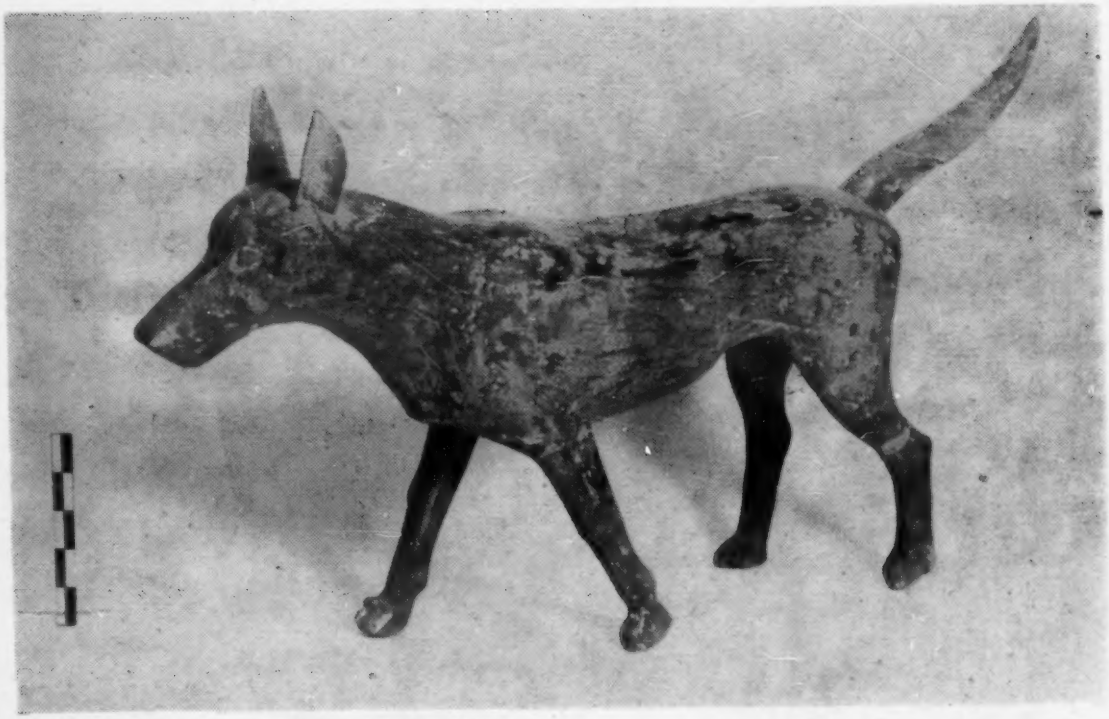
北朝（三六八—五八一）雲崗第七洞藻井上的成羣飛天（圖五）是人的感情之奔放，生活的快樂，藉飛天化佛滿天飛舞而表現出來。我們仰望此洞藻井，恍如置身於愉快、健康的青春世界。鞏縣的「禮佛圖」（圖六）是北朝浮刻中的一個傑作。龍門賓陽洞「禮佛圖」被美國帝國主義者和奸商破壞盜走後，這是僅存的一個了。北響堂山第四洞塔婆右邊一脇侍（圖七），北齊造（五五〇—五七七），作風寫實，造型完整，隋唐風格前奏之佳構。在龍門、北響堂山各窟各龕中，我們可以看見很多神情畢露，身體比例相稱，動作自然的男女供養人。麥積山一三三洞第十六碑的碑頂浮刻（西魏作品，五三五—五五六，圖八），我認爲是北朝時代最好的作品之一。在一個輕羅帳下，坐着三個菩薩，這不是神，是三個身着軟緞長裙，露胸的婦女，在面對面的相互傾談心事。她們動作雅緻，身段秀麗，衣紋猶如春波微蕩。帳外兩上方，從龍嘴下掛的兩串纓穗香囊，刻法簡潔、圓潤，好似新鮮的小蘿蔔，十分可愛。整個浮刻的高低是支配的如此之妙，不管光



圖一　漢俑女立像（故宮博物院陶瓷館陳列品）

嘴下掛的兩串纓穗香囊，刻法簡潔、圓潤，好似新鮮的小蘿蔔，十分可愛。整個浮刻的高低是支配的如此之妙，不管光

圖二　　未央宮瓦當上的〔白虎〕



圖三　　輝縣出土的陶製小狗

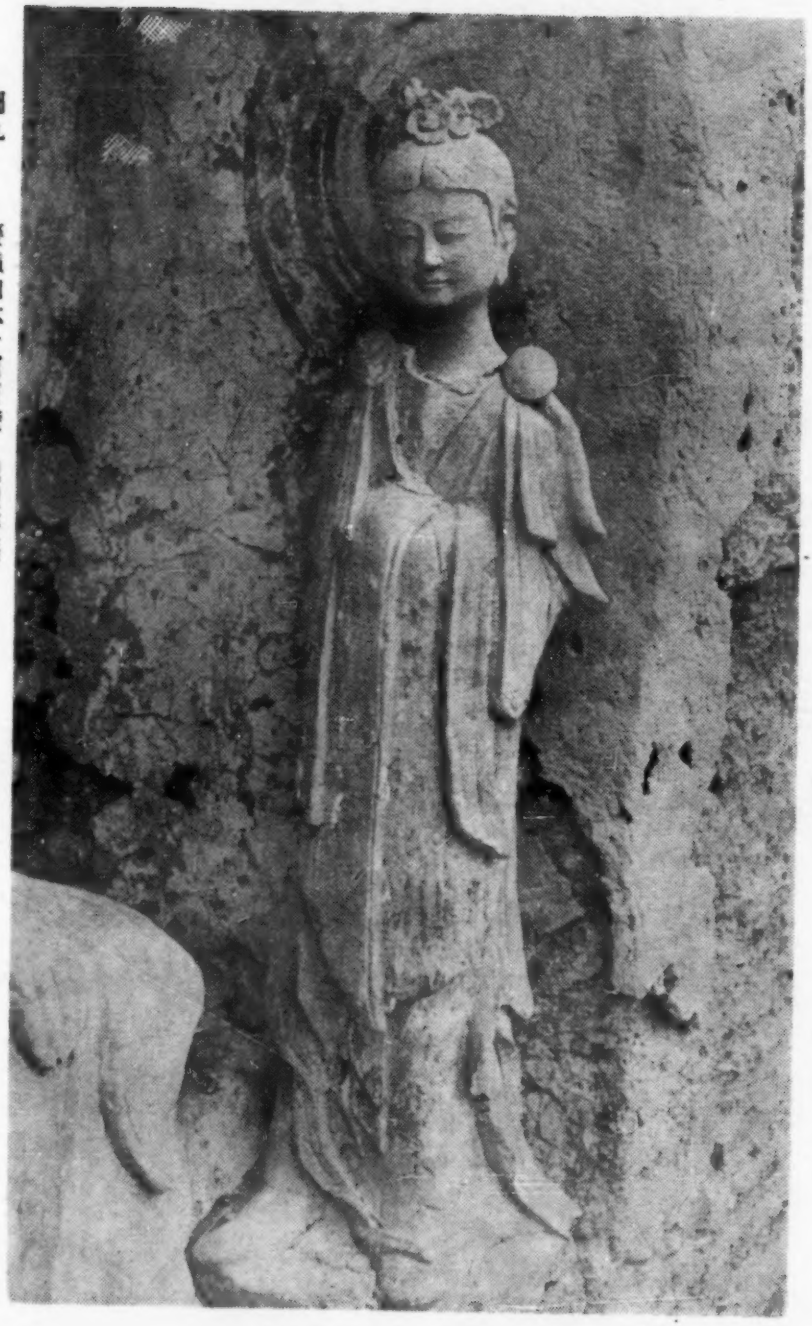
圖四　　輝縣出土的陶製母羊

圖五　　敦煌第七窟藻井　　北朝漢天（右翅）

圖六　鄴縣　　北魏禮佛圖（石刻）

圖七　北響堂山第四窟　北齊脇侍

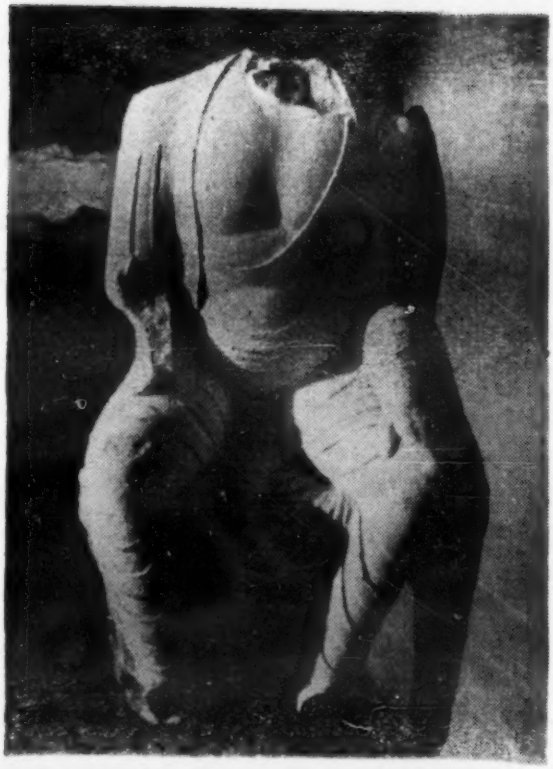
圖八　麥積山一三三窟　西魏碑頂



圖九　麥積山六十窟東壁　魏塑菩薩

圖十　麥積山天堂洞中的隋代供養人

圖十一　天龍山十四窟右壁　菩薩



圖十二　天龍山十七窟　唐本尊石刻（現存晉祠）

圖十三　唐昭陵六駿之一（現藏西北歷史博物館）↓

圖十四　麥積山　宋塑供養人

圖十五　　太原晉祠　宋塑女像

圖十六　太原晉祠　宋塑女像之一

圖十七　太原晉祠　宋塑女像之一

綫從那邊照過來，都讓人像面對着一朵清晨中的玫瑰花。麥積山的各洞中有不少臉型甜潤，面含微笑，或似沉思瞑想，令觀者感到純潔、優美的泥塑。六十洞東壁一魏塑菩薩（圖九），一二三洞中二魏塑供養童男童女，一三五號天堂洞中的一個隋代（五八九—六一七）作品（圖十），都是這一類型的代表之作。從北魏到宋都有造像在這裏。敦煌如果是一個歷代壁畫大畫館，麥積山則是我國歷代的一個大雕塑館（除一三三洞的十幾個青石刻外，全爲泥塑。此山爲極粗之紅砂石，不能刻作。）

唐代（六一八—九〇六）石刻，天龍山十四洞的西壁菩薩，已早爲美帝國主義盜走，但就圖上觀之，此像（圖十一）膚潤肌豐，姿態自然，充滿了健康的光彩，透體的羅衣，更顯出紗羅的質感。這是唐代的傑作，世界的瑰寶；我們必須使國寶重還與中國人民。唐代除天龍山若干傑出的佛像之外（圖十二，天龍山十七洞本尊），昭陵六駿（圖十三）亦是極具現實主義精神的巨製。這作品以簡潔的手法，明確的造型，突出了馬的性格和六駿在戰陣中的遭遇，使人覺得馬的可愛、同情牠們而受感動。作者如不了解馬和十分的愛馬，如沒有純熟的技術，是不能將石頭變成這樣的作品的。

到了宋朝，（九六〇—一二七九）塑像更爲盛行。由於泥塑比石刻在技術上容易掌握，所以宋代塑造藝術更有了提高。作風寫實，流暢，秀麗，特別在刻畫性格、表現心理方面更有超越的成就。在麥積山有幾個宋塑供養人像（圖十四），全身比例，衣紋轉折，眉目表情，雙手動作的表現上，都達到了高度的藝術水平。而使我最感動的是在太原晉祠所見的四十四尊宋塑女像（圖十五、十六、十七），和在長清縣靈巖寺所見同時代的羅漢像（圖十八）。晉祠聖母殿（據記載是紀念唐叔虞之母的。）四十餘尊塑像，除了「聖母」和三四個女像男裝的較差以外，均爲最偉大的作品。四十四個宮女各有各的特殊形象：身體的豐滿與俊俏，臉形的清秀與圓潤，各因性格和年齡大小而異；口有情，目有神，姿勢自然，各呈現出極不相同的思想感情。全身比例適度，服裝鮮艷，衣紋輕快隨身體動作而轉動。我們站在這些像中間，不但看見了她們輕巧的行動，還像聽見了她們清脆的笑聲，快樂的言談，或不樂意的小小地諷言諷語，清楚的了解她們彼此間的思想感情關係。這是人的社會，令人難忘的抒情的美的境界。這些像在長遠的年月中受到了損壞和低劣的裝修，但原作的偉大氣魄仍然存在。把她們重新復原，移置於光線合度的陳列室，她們將呈現出無限美的和愉快的光彩，將驚動雕塑藝術的愛好者，成爲古今中外歷史上最偉大的雕塑品之一。長清縣靈巖寺的羅漢，大約爲宋末的作品，每個像都極爲寫實而又富有性格和心理的表現，好像作者都是照着性格顯明，情感豐富的眞實人物做成的。如果我們拿文藝復興的作家

來比的話，這些作家完全可以與都拿泰婁並美。可能爲宋末作品的晉城村二十八宿（圖十九），可能是明代（一三六八—一六四四）製作的天龍山聖壽寺大門前二脇侍（圖二十、二十一），後殿一菩薩（圖二十二），大同上華嚴寺大雄寶殿的脇侍（圖二十三），平遙雙林寺東殿門後的二供養人（圖二十四），大門前的天王（圖二十五），都是身强體健的壯士，或微笑、沉思，身體健康，像貌完美的女客，讓我們感到力量與美，感到它們都是親切的人。

歷代的陶俑更是每個時代的普通人民的生活寫照。對於漢代的俑，我們前邊已提到，北魏（圖二十六）的俑像清秀，隋、唐（圖二十七）的豐滿多姿，或坐，或站，或跪，有無限的人情趣味。馬、駱駝更是大家所知所愛的珍品。我們在西安看見了若干元代（一二八〇——一三六八）陶俑，其中三個（圖二十八）不但把人的形象特徵塑出，神氣尤足。這些俑雖是兩千多年，一千多年，幾百年以前的人或動物的形像，生活，但它們是那樣的眞實，富有生命，我們覺得親切，覺得同它們並沒有這樣長的時間距離。這是中國古代雕塑上一份十分寶貴的遺產。

從這許多的作品中。我們感到人的可愛，聰明，堅强，感到生活的可貴。

以上是僅就我們看到的和照了像片的作品而言。我們沒有注意到的，我們沒有去過的地方，今後在大建設中，將一定還有這類傑出的或更傑出的古代雕塑品繼續出現。這是我們古代雕塑中的現實主義藝術，傑出的作品，寶貴的傳統。

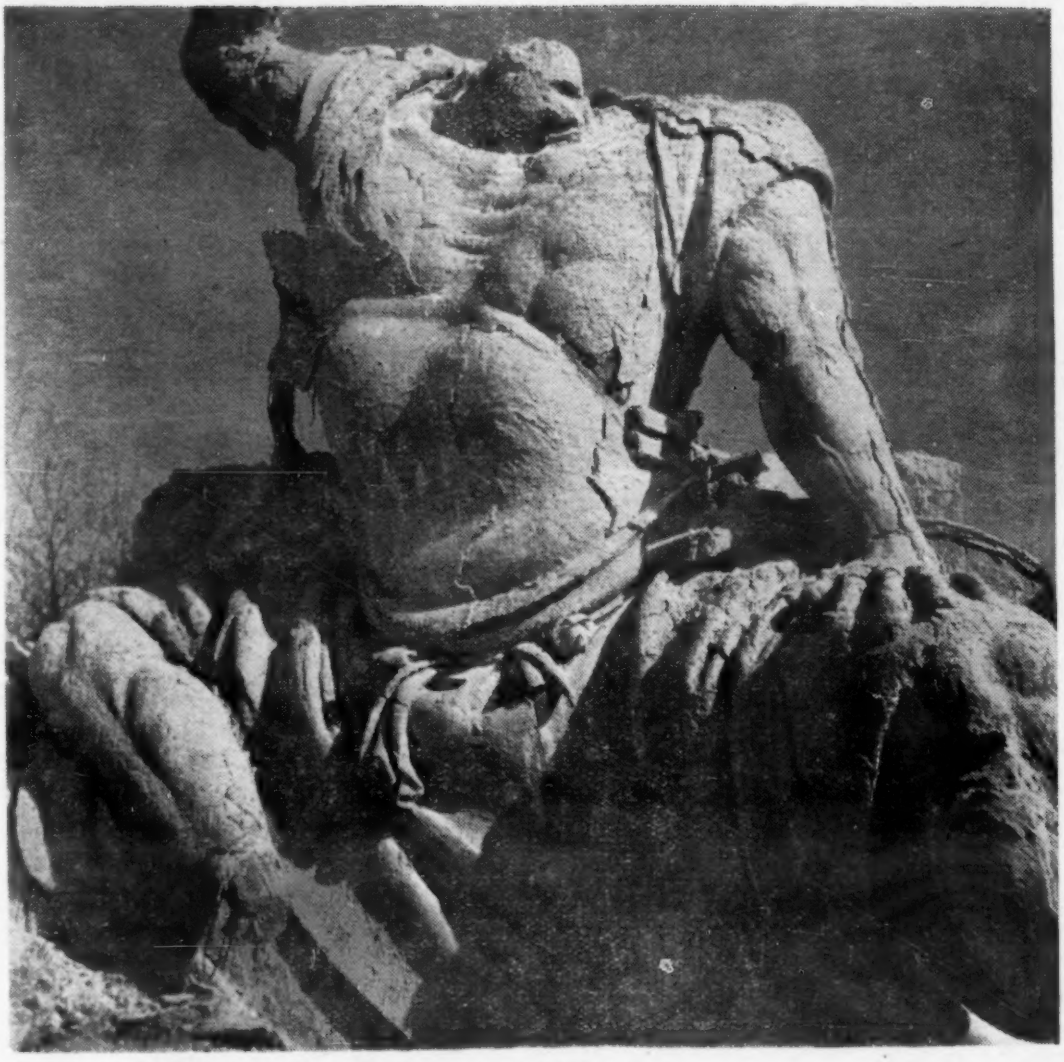
（三）

就我們所參觀的佛教石窟以雲崗的規模爲最大，龍門、天龍山次之，南北響堂山、鞏縣爲最小，麥積山石窟的規模僅次於雲崗、龍門。龍門爲大理石岩，堅硬細緻，比較砂石難雕而不易風化；雲崗爲砂岩石，易雕易風化；麥積山爲粗紅砂石，根本不適宜於雕刻，所以，以泥塑爲之，只有極少數的幾個青石石刻，當係由外地移來。歷代石窟均開鑿在懸岩峭壁間，這些佛洞，大的高達六七十尺，縱、寬到百尺左右，佛身長及四、五十尺，小的二三寸；造像數目，少者幾百，多者如龍門竟至八九萬尊。像雲崗第七洞的藻井，有那麼多的飛天，花紋，而刻的又是如此的生動自然，這些雕刻家眞是驚人的偉大的能手。但這些雕像和泥塑是爲了佛教信仰而做的。我們的這些古代作家就根據這個要求而成功的創造了佛教的作品。爲了顯示佛的偉大和人的渺小，他們將一個坐像的頭與上身加大，縮短上腿，加長下腿，將一個立像的頭放大，從兩肩以下逐漸收小，這就使得一個走進洞窟或寺院，站在雕像之前的人，不但不因透視而感到佛的小，反

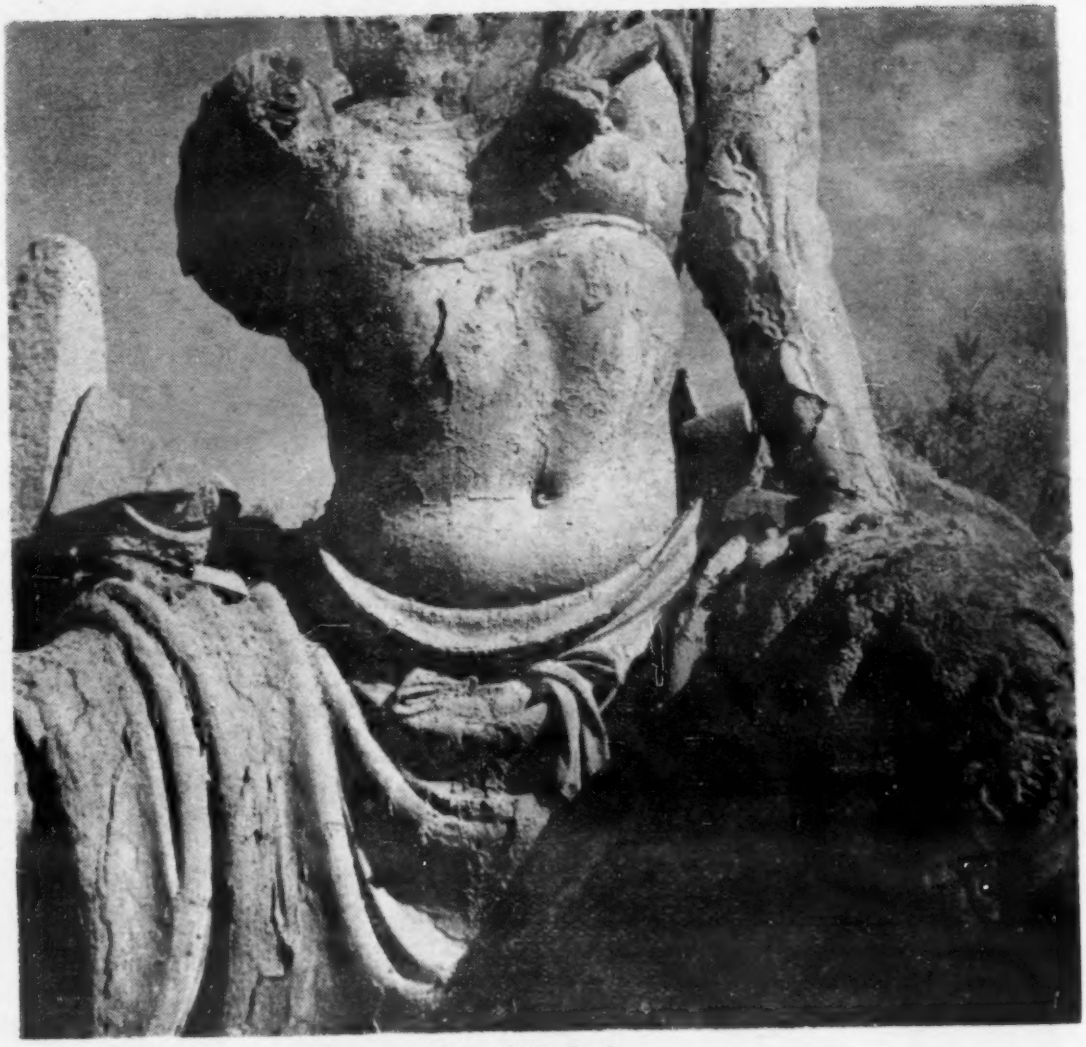
圖十八　山東長清縣靈巖寺羅漢像

圖十九　山西晉城村玉隍廟塑像二十八宿之一

這了佛教的作品。爲了顯示佛的偉大和人的渺小，他們將一個坐像的頭與上身放大，縮短下肢，尤其下肢，將一個立像的頭放大，從兩肩以下逐漸收小，這就使得一個走進洞窟或寺院，站在雕像之前的人，不但不因透視而感到佛的小，反



圖二十　天龍山聖壽寺大門前脇侍之一



圖二十一　天龍山聖壽寺大門前脇侍之一

圖二十二　天龍山聖壽寺後殿　明　菩薩

圖二十三　大同上華嚴寺　遼　脇侍

圖二十四　山西平遙雙林寺　明　供養人之一

圖二十五　山西平遙雙林寺大門前的天王

圖二十六　北魏女俑（洛陽）

圖二十七　唐俑女立像（洛陽）

圖二十八　元代陶俑（西北歷史博物館藏）

而覺其莊嚴高大。爲了使一個像能面向着人，看着人，使人感到親近，他們將立像向前傾斜。從佛像風格上說，雲崗雄壯、簡樸，龍門整潔，精細，天龍山富麗、流暢，麥積山各像由於是泥塑，作法自由，形象活潑，衣紋多變化。因爲佛像有超脫、瞑想的一定要求，有一定的格式和只求在一特定地點的感人效果，在雲崗、龍門、天龍山或麥積山各洞中的許多本尊、天王、菩薩、力士等，雖由於受印度佛教雕刻影響深淺不等，和造像時代的不同而有區別，但在主要的表現上差不多都是一致的，就是以莊嚴、慈祥出世的神氣，豐滿、鎮定、召喚、說法的姿態形象去表現佛教，讓觀者感到佛法無邊，幻想出世，覺得只有皈依才是幸福。雲崗第三、五、六、十八、十九、二十洞的釋迦，龍門賓陽洞正像，奉先寺的盧舍那和菩薩、天王，麥積山若干本尊正像，大同善化寺三聖殿塑像等等，都是做到了這種宗教要求的。

在這類雕刻上既有了必須遵守的一定格式，作家在這裏所能特別發揮才能的唯有在花紋的摺疊，刻線的粗細，寶光，纓絡飄帶，蓮座，鳥獸花草等等的裝飾上了。中國歷代的佛教雕塑在裝飾性上是達到了高度的成就，並影響了其它一切的裝飾。

在陵墓方面，我們只參觀了霍去病墓和順陵的雕刻，前者爲花崗石（約爲公元前二〇〇年時代之作品），與漢代一般雕刻品一樣是反映客觀現實，做法簡樸有力，能給我們以馬、虎等的眞實和充滿活力之感。順陵爲武則天母的墓，尚有石獅、石馬、石人不少，其中六個石獅，四脚穩立，頭部昂然高揚，作笑作怒，各有神氣，使人覺得有頂天立地之感。但這一感情是表示封建統治的權威，使老百姓走在面前自覺渺小，它並非反映眞獅子的性格和特徵，形像自然亦非獅子的形像。以佛教和封建統治爲目的之宗教和陵墓的這些雕刻品，從它們所達到的效果說，作家是異常成功的，但由於作品的內容要求和一定的格式限制，及只求特定地點的效果產生出來的藝術形式和作品是遠離我們人的。

（四）

把中國古代雕塑藝術及其歷代演變，研究清楚，是非常必要的，但就我們所見到的和過去已印成圖書的材料，還是不够。這需要派專家到全國各地進行考察、考古，需要研究每一時代的經濟、政治在雕塑上所發生的影響，需要更清楚地了解和研究自印度來的影響以至印度古代雕塑，需要從每一時代的雕塑技術本身所特有的具體條件去分析研究，尤需要從現實主義藝術的角度去研究，然後才能正確的得到結論。

就我們這次參觀所得，在古代雕塑中不但有以反映人爲主的現實主義藝術，而且代代都產生了異常優秀的作品。這些古代作家，抓緊了人和人的活動爲題材，以表現人和人的智慧爲目的，不拘格式，不怕接受凡足以提高他們藝術的任何有力的手法。他們以簡練、明快的手法，確切、完美的造型，做到了反映他們時代的現實，表現了他們的思想感情，他們創造了他們每一時代的新鮮風格。他們的工作是成功的，他們的作品是偉大的。

作爲雕塑工作者的我們，每到一處，每見這類偉大的作品，我們驚奇、佩服我們古代作家的異常的天才和勤勞工作的毅力，我們尤爲興奮的是古代作家給我們創造了現實主義的創作方法，留下了現實主義的作品，它們將幫助我們加强我們的表現能力。因此，我們也就更加有了創作我們人民雕塑的信心和勇氣，因爲我們人民的時代是比以前任何時代都偉大，我們在馬克思列寧主義和毛主席領導下，我們創造偉大雕塑品的可能性比任何古代作家的都大。現在就需要我們學習再學習，努力再努力。

（五）

雲崗佛窟及雕像爲砂石質，很多雕像已風化，有的已完全不存。鞏縣佛窟尚有二三處爲泥土塞滿。龍門爲黑色大理石岩不易風化，但在長遠的風吹日晒中，必將受損。天龍山雕像已十分之九爲奸商和帝國主義者所破壞，尚有少數殘缺不全的佛像存留洞中。麥積山爲粗紅砂石，在過去的時代中已有不少的佛窟崩塌，塑像被損壞。以上各佛窟處在深山曠野中，雕鑿在懸岩削壁，雖說我們可以對它們進行種種的保護工作，但究由於它們的自然條件的限制，不可能有十分可靠的保護辦法，就是說或早或遲這些像還有損壞的可能。其次，由於這雕塑品處在偏遠的地方，很少有人能够得以參觀。作爲藝術品說，愈能供給廣大的羣衆看，就愈能發揮它的文化教育作用。基於以上這兩個理由，我覺得應該將這些佛窟中有藝術價值的雕刻品，遷移到安全的和可供給廣大羣衆參觀的地方，如果不能遷移，也必須及早的將它們翻成石膏模型，加以鑄成銅質或刻成石質，使這些作品的副本能够可靠保存下來，這是我對於保護的一點意見。

中國古代雕塑是有如此豐富的傑出作品，但過去介紹出來的不多，尤其是從現實主義藝術這方面去介紹的更少。我曾翻閱了中外出版的關於中國古代雕塑的許多書和圖片，它們對於雕塑藝術的介紹是很差的。可作爲發展我們新雕塑藝術因素的，主要是古代雕塑的藝術部分，因此，我覺得和保護工作同樣重要的是介紹這些作品的工作。介紹的工作是否

須要等到保護工作做完，整理研究工作做完再做呢？我覺得不必等，符合乎現實主義精神的作品並不是很難看出的，只要是這類的作品都可以介紹（翻成石膏和照像印成圖片，廣泛供應）。即使一部分作品介紹錯了，也不要緊。它們都是古代勞動人民的創造，中國民族偉大智慧的證明，它們能激發人民愛自己的民族，愛祖國，增强自信心，爲祖國更好的未來加倍努力。

註：本文第二節的一部分曾發表於「美術」一九五四年四月號。

要健全文物保管制度，提高文物保管工作人員的責任感

浙江文管會借展太平天國文物小砲彈失而復得

去年三月五日浙江省文物管理委員會因舉辦太平天國展覽，向南京市文物管理委員會借用太平天國史料一批，其中有小鐵砲彈九枚，雙方在交接時沒有切實地按照物品件數逐項查對點收，浙江文管會在展覽時也未將這九個小砲彈展出，直到展覽結束後送還借用的資料，南京文管會點收時才發覺缺少砲彈九枚，雙方尋找不着，便以爲是丟失了。八月十八日南京文管會的公務員打掃堆放物品的房間時，看見浙江文管會還還文物的空箱內稻草底下有一紙包，拆開一看，原來就是那以爲丟失了的九個小砲彈。從這次事件說明，我們的某些文物管理機關在對於保管文物的制度方面是存在有嚴重的缺點的，而某些負責保管文物的工作人員的粗枝大葉和極端缺乏責任感的現象也值得引起注意。希望各地文物保管單位從這次事件中吸取教訓，提高警惕。

漫談雕塑

陳明達

很多年來在作建築調查的工作中，經常接觸到雕塑作品，爲時既久，自然生出愛憎，自己習以爲常，也未去鑽研探討，深入研究。近來在工作中常和同志們討論到這些問題，感覺到有把積在心中的個人愛憎寫出來的必要，假如能由此引起更廣泛的討論，以得出一個對我國雕塑發展有系統的結論，那就更是所希望的了。但有幾點要聲明如下：

一、所談只限於手頭的資料，有一些東西在記憶中是有的，然而一時找不到材料，只好暫時不談，例如從隋唐（或更早）開始就有的道教造像。

二、雖然分了幾個段落，却並不連貫，只說到每個段落中的主要部分，其他都略去了，例如隋代是一些由六朝風格轉變到唐代風格的過渡作品。

三、有很多重要作品沒有談到，例如由漢到宋的陶製或磁製的偶俑之類，是與雕塑不可分的，而且更充分的表現了人民的生活，製作也是精美的，只是平常對它的接觸少，連不正確的愛憎也提不出來。

四、沒有談到細部的變化，是由於個人以爲細部手法雖然也是要研究的，但首先要體會整體的精神，才不致被細小部分所牽扯，因小而失大。

• • •

紀元前十四至十二世紀殷代青銅器時期遺留到現在的文物是相當豐富的，其中主要的是銅器，陶器，骨器，甲骨以及石雕的裝飾品。我們最常見的銅器，骨器，白色陶器上的花紋，都是以極精細的圖案爲地，再加上圖案化的獸形（圖一），這就是習稱的雷紋和饕餮紋。這些圖案都是用極精細有力的線條所組成，它的構圖是極端對稱的，內容富於象徵

的意味，使人見到它有嚴肅神秘的感覺。由此可以體會到上古祖先和自然界鬥爭的緊張生活，人們現實的生活是被遺沒有弄清楚的自然現象所圍繞着的，以致很少對人類具體生活的描寫，只是對自然現象徵性的描寫，也許這正是希圖尋找掌握自然現象規律的表現吧？可以由各種線雕圖案中看到極爲豐富的藝術創作力，它們的力量是足以很好的描寫人類以及各種生物的。例如殷墟出土用白色大理石雕成的人像和鴟鴞（圖二、三），都是極爲古拙樸實的作品，表達出原始渾厚的情感。然而就是這樣的作品它本身也帶有圖案性（或者說裝飾性），並且在它們的各部分，也都雕刻着與銅器上類似的雷紋和饕餮紋。由殷代開始用嚴格的線條組成的圖案整整控制了十幾個世紀，直到漢代才有顯著的變化。

當然在這樣長的時間中不是毫無改變的，那種表現極端緊張嚴肅的圖案，是逐漸趨向開展，由緊張中解放出來，日益輕快，所以由殷而周，而戰國，至漢的銅器花紋可以不難辨別。同時約在周代（紀元前十一至前三世紀）開始走向了寫實作風。洛陽金村和渾源李峪出土的幾組銅像，便是這時代末期的作品，在我國雕塑史中是一些最早的驚人的作品。其中一個雙手執棒的頑童（圖四），那聚精會神注視棒端的神態，把孩童喜愛玩具的天眞而又小心的情感，描寫得極爲恰當。另一作品渾源李峪出土的青銅臥牛，以同樣樸質的手法，正確的表現了它各部分肌肉動作，使你感覺那是一隻喘息未定，剛剛臥下來休息的牛。西漢末年（紀元前一世紀末）霍去病墓前的石馬（圖七）和數量極其豐富的漢代陶俑，都是極樸實謹嚴的作品。一般的，這時期人像作品是集中力量在臉像的表現上，注意面部情感的表現，對身體其他部分則只表示動作和衣服形態而已。在少數獸類的寫作上則寫實的成份較多，而一般墓前的石獸則更多的保持着裝飾性的作風，例如東漢末年高頤墓前的石獸（圖八）。

戰國銅器上就有了線刻的故事畫，如狩獵圖之類，到漢代畫像石更多這類題材，如「東王公」、「西王母」、「孔子見老子」、「荆軻刺秦王」、「孝子圖」等類故事。它們由傳統的線刻發展爲全面凸出的方法，這是在兩城山、孝堂山、武氏祠等處畫像石中都可見到的（圖五、六）。我們的前輩稱這類作品爲「畫像石」是極爲恰當的名稱，因爲它不是雕刻的趣味，而是繪畫的趣味，不過這些圖畫是以凸出畫面的平面爲表現的方法。這些畫面的結構又是力求佈局的均衡，成行排列的人像或對稱的圖畫，仍然是極濃重的圖案趣味。雖然在漢代末年出現了如高頤墓闕上的雕刻（圖九），畫面凸出較複雜，而凸出的也不是平面而是弧面，然而到底它還沒有走出平面凸出的圖案的和繪畫的範疇。同時也仍然表現着傳統的線條趣味。

一），這就是習稱的雷紋和饕餮紋。這些圖案都是用極精細有力的線條所組成，它的構圖是極端對稱的，內容富於象徵

這種極端對稱的圖案性的線條的愛好，是我們民族藝術基本特徵之一，在殷代線刻圖案中如此，在由周到漢的立體雕刻和畫像石也是如此。南北朝以後的佛教雕像衣紋是以線條圖案趣味爲主的，排列是完全對稱的。各時代陵墓前的石人石獸，廟宇建築前的石獸，也都是對稱的圖案化的，只是由古至今程度深淺不同罷了。在其他藝術中也同樣保有這一特徵，例如建築是對稱的，有主有賓的，建築裝飾是圖案化的。在繪畫中山石的皴法，樹葉的點法，是以線條爲主的圖案化的，而且是那樣的洽當，我們歷代的藝術家，善於抓取自然現象的神態，使之圖案化，而無傷於對生物的正確描寫，所以那些圖案化的松葉、竹葉、楓葉種種的點法，都能忠實的描寫出各種樹木的神韻。並且就現存的古代藝術遺物看來，這一方法似乎首先是從雕刻藝術中發展起來的。

晉魏之際，社會矛盾日益擴大，外來民族的侵略頻繁，統治階級原有地位極不穩固，表現出沒落情緒，崇尚玄學思想，並以此麻痺人民的反抗情緒。一般人民在連綿的戰爭中，生活破壞到極點，也產生了苦悶的情緒。此時傳入的佛教便獲得了發展的地盤。統治階級不惜以大量財力開鑿石窟，藝術家因之獲得充足的條件發揮創作能力，把這新加入的因素吸收溶化到傳統的文化中，增加了新的滋養料，使得雕塑藝術頓形豐富，和急速的向前發展了一大步。從樸實沉着的線條，變成生動活潑，從緊張嚴肅的情感，變爲輕鬆愉快，充分表現了企圖從宗教信仰中得到解脫，而帶有圖案性的平雕則發展成爲新型的浮雕，立體雕刻從只描寫臉部情感，發展到兼能正確的描寫體量和質量。於是南北朝時期——約由公元四世紀至六世紀——三百年中的雕塑呈現了嶄新的面貌。在現存重要雕塑遺物中，如敦煌千佛洞創始於苻秦建元二年（公元三六六），大同雲崗石窟創始於北魏神瑞年間（公元四一四——四一五），洛陽龍門石窟創始於北魏景明初（公元五〇〇），都是這時期中規模最大，內容最豐富的大創作羣。規模較小的還有太原天龍山北齊石窟，磁縣、武安、南北響堂山北齊石窟，天水麥積山北周石窟，永靖炳靈寺北魏石窟，霍縣石窟寺等等，而分散於各地的銅石造像，碑刻，更是難於統計。

像南京六朝陵墓前所作的石獸（圖十），和銅雀台出土的石雕品，完全沿襲前一期作風的雕刻——它們僅僅是變得柔和些，在現存數量上是極少的，可見它不是當時藝術創作的重點。

現在以雲崗第六窟的雕像爲例（圖十一），看一看北魏的雕像，人像的立體雕塑，已經不是只表現神態，而注意到

了身體各部分的構造和肌肉的表現，所以它是活的，是動的——體量的表現。在面貌上摹寫佛的面貌極爲成功，它那高鼻曲髮（或螺髮），修長的面孔，薄而上翹的嘴唇，使人一見即能辨別它不是中國人——（因爲釋迦牟尼出生於印度）。雲崗造像的創作者是誰，是如何創作的都缺乏記載，然而古代藝術家對自己的作品要求是很嚴格的，我們看看這段記載，法苑珠林卷二十四：「……晉世有譙國戴逵字安道……作無量壽佛，挾持菩薩，研思致妙，精銳定製，潛於帳中，密聽衆論，所聞褒貶，輒加詳改，聚準度於毫芒，審光色於濃淡……委心積慮，三年方成，振代迄今，所未曾有……道俗觀者皆發菩提心……」（註）。又同書卷二十一：「……東晉會稽山陰靈寶寺木像者……戴逵所裝……致使道俗瞻仰忽若親過……」。這藏躲在幔帳後聽取觀衆意見，仔細修改作品的方法，簡直是集體創作的方法，其作品必然是大衆化的，現實主義的。當然我不是說雲崗造像的創作者和戴逵是同樣的作風，但在這個時代中，創作者對其作品的要求是極明確的，雲崗造像的安靜和藹，口角微笑（圖十二）的神態，的確使人有「忽若親過」之感，可知它是通過人的感情所創作的典型形像，才能使人對它發生親切的感受。同時它所表現的又不是人，它和人有某種程度上的區別，因爲它是「佛」是「菩薩」，帶着宗教的氣氛，必如此才能使人「發菩提心」皈依佛教。而羅漢因爲尚未成佛便有着較多的人性（圖十三）。這安靜、和藹、微笑俯首而坐（或立），穿着極薄重疊多褶的衣——慣稱的濕褶紋或形容爲「曹衣出水」——的造像，便是這時期中的標準創作。無論在雲崗、龍門的石雕（圖十六、十七），或在敦煌的泥塑（圖二十一）都不分地域的屬於同一範疇。同樣的，我們不難從這些造像中體會到那寬鬆的服裝是一種極薄而軟的質料，尊像們是迎風而立的（或坐），這薄而軟的衣裳被風力輕巧的附着在肉體上，那衣角迎風微微飄起，所有這些都反映着晉魏時期人民放縱瀟灑的生活——所謂通脫，所有這些都是用扁平簡單的刀法，極不費力便表現出來了應有的質量和動的形態。

這必須注意到，所有這一切，都是在傳統的優秀基礎上發展起來的，雖然是立體雕刻，却充滿了線條的趣味，顯然是與古代銅器上極精細的線條一脉相承，而更豐富，更富有內容和生動了。更使人驚嘆的是由於面貌、形態、衣紋的圖案

（註）戴逵晉武帝時人，晉書卷九十四隱逸本傳「戴逵字安道譙國人也……工書畫，其餘巧藝靡不畢綜……」。其子戴顒亦工造像，宋書卷九十三：「戴顒字仲若譙郡人也……父逵善琴書，顒並傳之……自漢世始有佛像，形制未工，逵特善其事，顒亦參焉。宋世子鑄丈六銅像於瓦官寺，既成面恨瘦，工人不能治，乃迎顒看之，顒曰非面瘦，乃臂胛肥耳，既錯減臂胛瘦患即除，無不歎服焉，元嘉十八年辛時年六十四」。

現在以雲崗第六窟的雕像爲例（圖十一），看一看北魏的雕像，人像的立體雕塑，已經不是只表現神態，而注意到

性的傳統精神，以及在豐富的石窟雕像羣中，由於各個雕像間共同之點，引起了一種重疊的旋律（圖十四、十八），以及其他同時代的圖版），它有强烈的吸引力，這就是到過雲崗、龍門的人都發生不可抗拒的留戀不捨離去的原因。立體雕刻的發展在這時不能不說是急驟的，拿任何一個作品與前一時代的相對照，都完全不同了。所缺陷的是當時的藝術家不願把全部的比例，作得更切合些，一般都是頭部過大，也有一些臂腿的結構不盡適合的，然而這些造形上的缺陷，是完全可以由豐富的內容—情感神態的表現—所彌補着的。

至於浮雕，如龍門賓陽洞有名的帝后禮佛圖（圖十九），和還爲大家所不太熟悉的滏池鴻慶寺魏石窟中的浮雕（圖二十），它們僅是在臉像上表現了浮雕的趣味—有體量的表示，其它部分仍然是一些凸出的平面，所以仍是繪畫的趣味，仍然以線條爲表現的方法，還更明顯的說明是由古代圖案式的線雕和畫像石發展起來的，發展了那些精湛的方法和神態，摒棄了那刻板笨拙。這樣的浮雕是我們民族所特有的，它以最簡潔的方法，正確的表達了創作者的思想，而不拘泥於刻板的造形描寫。但是這並不是說那時不會作正確表現體量的浮雕——例如很多佛傳圖、飛仙（圖十五），都具有飽滿圓潤的手法，而是說在這時期中一種大胆的優秀的浮雕創作獲得極高的成就。

• • •

約在公元八世紀時—盛唐—雕塑藝術發展到了最高峯，這一時期遺留至今的作品眞是不可勝數。南北朝創建的石窟，如敦煌、龍門、天龍山、麥積山、炳靈寺，在這時都繼有興造，而山東的駝山、雲門山、玉函山、神通寺，四川大足的北崖、佛灣，廣元的千佛崖、皇澤寺，樂山的凌雲寺、龍弘寺，夾江的千佛崖，都是這時期前後所創建，還有在四川幾乎隨處可遇着的小摩崖造像，和記載於誌書上至今尚未會調查過的石窟，如仁壽，榮縣，巴中，通江等處的千佛崖，所以四川還是唐代雕刻的一大倉庫，正待我們去清理。

唐代結束了南北朝長期戰爭，緩和了社會經濟的矛盾，人民暫時獲得休養生息的機會，社會生產力得以提高，到盛唐時呈現了繁榮富足的現象。由於人民現實生活的滿足，對佛教信仰表面上雖仍維持着或者更高漲，實際上則只是一種風俗習慣，而不是像南北朝時那樣以之爲精神的寄托。這反映在佛教雕刻中的便是一切面貌衣飾，完全取之於當時的生活，如以唐代繪畫或非宗教的雕刻面貌對照着看，便可找出它們的共同點。由於這些面貌的共同特徵：豐頤，短而厚的嘴唇，飽滿的下巴，初月形的眉毛，外角微向上彎的眼睛，圓而近方的臉型（圖二十二、二十三），可以斷定當時的藝

術家是以何等熱愛和平生活的思想，尋找出了這當時人民所公認的典型面貌。一般的衣紋已不是前一時期多褶而飄起的，而是有力的下垂的（圖二十六、三十），如果認爲南北朝佛像穿着的是絲織的薄紗，那麼唐代的佛像已改爲穿着綢緞了，這質量是以圓潤的刀法所表現出的。同時也注意到了全體的比例和飽滿的肌肉，它們是合於解剖學的，在較大的作品上又並不拘泥於解剖學，照顧到了因透視而發生的差誤，把頭部胸部以上適當的加大（圖二十三、二十四），佛是莊嚴慈悲端坐的（圖二十三、二十六、三十），侍立菩薩是和藹近人，曲身而立的（圖二十二、二十四、二十七），供養菩薩表現了虔誠恭敬（圖二十八），金剛力士則盡力表現它的肌肉堅強（圖二十五），這都是以極精美的手法，創作了他們所理想的、各種恰如其分的典型。

唐代的作品都是飽滿富麗，充滿着生命力，而不是單純的泥胎木偶，一切都是那樣自然，沒有絲毫做作勉强。這些堅硬的石頭，軟弱的黃泥，竟是變成肌肉、衣服等應有的質量，和活生生的內在的性格。這一切也都反映着人民對美好生活的愛好，藝術家把生活中美好的典型，藉着宗教題材，一一都表現出來了。這也必然的是在社會經濟高漲的時代中才能產生的藝術。

但是這種多少還帶有宗教氣氛的藝術，對生活的描寫仍嫌不够直接，只有在遇着更適宜的題材時才能更充分的發揮出寫實的情感，可惜爲數不多，它表現於佛傳圖——關於釋迦牟尼的故事——和供養者的創作上。前者大多是以浮雕的形式出現，如廣元千佛崖，和麥積山一三三窟所雕的，都是極生動的直接描寫出人們生活情況和大自然的風景，以之與嚴肅的「經變」比較起來，截然不同。後者如廣元皇澤寺相傳是武則天的石雕供養像（圖三十一）和一個在大佛脚邊的供養者像（圖三十二），以及五台佛光寺寫公遇供養像（圖二十九）之類，都是極純熟的寫實作品。尤其是廣元皇澤寺大佛下的那個供養人像，表現出一幅惶恐卑微的神氣，它的高度僅及大像的足踝，對比之下更顯得它的微小，使人感覺到這個創作者是以多麼深刻的思想給當時的統治者描繪出這副諷刺的面貌。

唐代雕塑家是力求對現實生活的描寫以反抗宗教的束縛的。唐代最有名的雕塑家楊惠之就曾塑過當時倡優人留盃亭的像(註)，其他如酉陽雜俎續集卷五：「光明寺中鬼子母及文惠太子塑像，舉止態度如生，工名李岫」，全唐文卷七百九十一王洮慧聚寺天王堂記：「天竺堂實翼西北隅，塑狀若聳，矻然柱空，金精鎒璞，力溢膂腕，矗卒象伍，作爲部落……披甲擔戈，立於烟霧……」等所描寫的都是活生生的「舉止態度如生」的和「力溢膂腕」「披甲擔戈」的人像，沒

有一點宗教氣息。最有趣的是景德傳燈錄卷五慧能傳：「……又有蜀僧名方辯來謁師云善捏塑，師正色曰試塑看，方辯不領旨，乃塑師眞高七寸，曲盡其妙，師觀之曰汝善塑性，不善佛性……」，可見這位蜀僧方辯熱中於現實的描寫，反被衛道的慧能斥爲「不善佛性」了。

上面所說佛傳圖一類的浮雕，仍然是一種傳統的凸出的繪畫，尤其那表現山石皴法，樹葉點法的形式，完全是傳統的繪畫的，當然它比南北朝同類的作品生動活潑得多了，畫面的處理竟是隨心所欲，無往而不適，創作的純熟眞是不能不使人驚嘆。另一種浮雕的典型作品唐昭陵六駿圖（圖三十三），用極渾厚的手法，給歷史上的六匹名馬留下了活生生的形態，這是在五個世紀以來完全跳出佛教題材以外最精美的作品。也還必須提到四川大足佛灣的規模巨大的深浮雕（圖三十五、三十六），這眞把敦煌石窟壁畫中習見的經變圖，化爲雕刻的形式出現了，這複雜的畫面，繁多的層次，竟能用浮雕的方法，處理到極爲完善妥貼的程度。這樣偉大的創作，不但是我國藝術的遺寶，在世界雕刻史中也是最特出的作品。

帶有裝飾性的雕刻品，在這時也達到了高峯，陵墓前的石獸再不像是漢代或南北朝那樣古樸和帶有神秘的感覺，而是生氣勃勃的動物的神態（圖三十四）——雖然它仍是裝飾性的——沒有因爲要使它裝飾化而忘記了應有的表現。在很多碑首、碑座、柱礎（圖三十七）、佛座等上面，所作的精巧小作品，都具有同樣的作風。

總之，在這一時期的遺物中，處處都可看到用圓潤富有韌性的刀法，表現出充滿了活力、熱情而飽滿的作品，無論人像，動物，花紋，都是帶有極高尙的韻調，都充滿了蓬勃的生氣。

我們另一個民族藝術的基本特徵就是極富麗的彩色，善於使用礦物質的不透明的原色，和以黑、白、金三色調節每兩個純色的强烈對比。朱色的運用早在殷代就有的，秦漢時即已運用朱、青、綠三色了。古代的陶器有用彩色裝飾的，漢代漆器、壁畫使用了極直爽的原色，建築裝飾千餘年來始終是使用原色組成的彩畫，在各個石窟中所遺留的痕跡，明

〔註〕五代名畫補遺：「楊惠之不知何處人，與吳道子同師張僧繇筆跡，號爲畫友，巧藝並著，而道子聲光獨顯，惠之遂都焚筆硯毅然變畫，專肄塑作，能奪僧繇塑相，乃與道子爭衡，時人語曰道子畫惠之塑，奪得僧繇神筆路……且惠之之塑抑合相術，故爲古今絕技，惠之嘗於京兆府塑倡優人留盃亭像，像成之日惠之亦手裝染之，遂於市會中面簇而置之，京兆人視其背皆曰此留盃亭也……」。

顯的告訴我們這些顏色也應用在雕刻上。這樣，就在所有的藝術作品中，都應用着彩色了。而最富於傳統的是數千年來始終以朱、青、綠三色爲主。到了唐代，中間色和金色使用的範圍才日漸擴大，使色彩的內容更加豐富。當然，這並不是說唐代拋棄了傳統的朱、青、綠三個主色，而是說它利用了較多的中間色，把三個主色陪襯得更爲富麗。正是由於對彩色的傳統愛好，使得很多建築雕刻藝術品，每經一個時代，便重新描繪一次，使得我們要確認某一時期的彩色較爲困難。幸而敦煌石窟，在建築上，在雕塑上，都保有了一些唐代原來色彩，加之有彩色豐富的壁畫可資對照參考，才能使我們對彩色的運用和發展獲得較多的知識。

• • •

唐代晚年雕塑開始走向下坡路，逐漸失去氣魄。遼及北宋的作品大體上繼承唐末的形式，而氣韻則遠不及盛唐，缺乏生氣，不能純熟的表達出質量的感覺。大同下華嚴寺薄迦教藏殿塑像，約成於十一世紀中，是遼代現存作品中最精的一羣（圖三十八），然而莊嚴有餘，生動不足，氣韻遠不如九、十世紀的作品，但大體上仍是豐滿的，形式上，比例上是均衡的。再晚一個世紀，約在十二世紀中期所作的朔縣崇福寺彌陀殿塑像（圖四十三），則連這飽滿的形態都不能表達出來，尤其那幾尊主像的臉像，顯得多麼臃腫。元代遺留至今的作品較爲稀少，歷城縣龍洞石窟（圖四十五）十四世紀初造像，及居庸關十四世紀中浮雕四天王像，都是較難得的作品，它們在技術上，却是草草了事交待不清，或者只求精細，缺乏生氣。所表現的面貌常常是使人發生恐怖或神秘的感覺，也許這正是受元代蒙古人殘酷壓迫的反映吧！

由唐至元是在下降着，面貌形體日趨臃腫笨重，流暢的衣紋日益萎縮，形式的沒落，正是反映着內容的貧乏，由是可以看出人民在長期沉重的封建統治壓迫下，已疲於奔命，無暇於藝術創作，造成了這「存其形而失其神」的作品。

但在這沒落的過程中，曾經出現過幾次波折，都是踵接着唐代寫實作品發展來的。約在十至十一世紀間創作的甬直保聖寺羅漢像（圖三十九、四十），描寫了佛徒的各種形態，像那年長者深思苦慮，和年青者充滿着好奇心的神態那樣深刻的作品。最驚人的是十二世紀初創作的太原晉祠聖母殿中的四十四個宮女像，用傳統的極熟練的手法，作出四十四個不同年齡，不同個性的精美作品（圖四十一、四十二），並且忠實的作出了當時的服裝。這時，那種唐代的方而圓的臉型已不爲人們所愛好，長圓的臉型已成爲這時的典型——所謂鴨蛋臉。同時，這些塑像初次作了擺脫圖案性的大胆嘗試，完完全全的作出人性的生活的韻律。它是足以引起任何人的共鳴的，它反映出了我們在生活中所曾感覺到的情感，因此

當我們看到它時，立刻就想到：「對，在我的生活中曾經認識到那樣類型的人」。是不是雕塑的方向在這時有所轉變呢？我想不是的，雖然這類的作品在十四世紀至十五世紀初都還有遺留（圖四十四、四十八），但爲數極稀少，而其氣韻也是在下降着。所以這是在沒落過程中曇花一現的作品，它雖有着極高的成就，而氣魄總還敵不過盛唐。

明代是力求復興的，在沒落過程中極力掙扎的時代，所以有着很多刻意求精的作品，它們在模仿盛唐的作品，並且企圖找出一個一定的法則或程式——事實上已達到這要求了，其結果是程式化的雷同（圖四十七）和極規矩謹嚴的作品（圖四十六），纖弱細巧的作品，它們的每一個細部都努力於對唐代的模仿和力求精緻——這一目的也達到了，只是始終不能得到很高的氣韻，缺乏內在的力量，終究只使人感覺到是一些製作精細的偶像而已。這一努力的結果可以說是古代雕塑的迴光返照。自十七世紀末期以後再也沒有振興的能力了，就是最精的作品（圖四十九）也只能使人得到泥胎木偶的感覺，或者把戲台上的服裝假面假鬚搬到塑像上來，明顯的告訴人們這是一幕木偶戲，更其次的則竟是一些兒童玩具的形態，如果這是有意對迷信的諷刺，那倒氣是達到很高的效果了。

然而盛唐成熟的高度寫實藝術那裏去了呢？或者是遺存的雕刻品還未被發現？是不是自那時以後藝術家們就不再作雕塑了呢？我現在還不能確切解答這一問題，我只能說宋代是繪畫藝術的最高峯，至今遺留的繪畫精品大多成於宋代。從明清兩代的工藝品和建築藝術中，如石欄杆，玉路，須彌座等等的花紋雕刻看來，它們的技術是日益精進的，日益純熟的，清代乾隆——十八世紀中——的工藝品，如玉器，骨牙雕品是極精緻的——所謂仿古作品。藝術發展具體表現在何種類型的作品上可能也是因各時代社會經濟的不同而有所轉變吧！

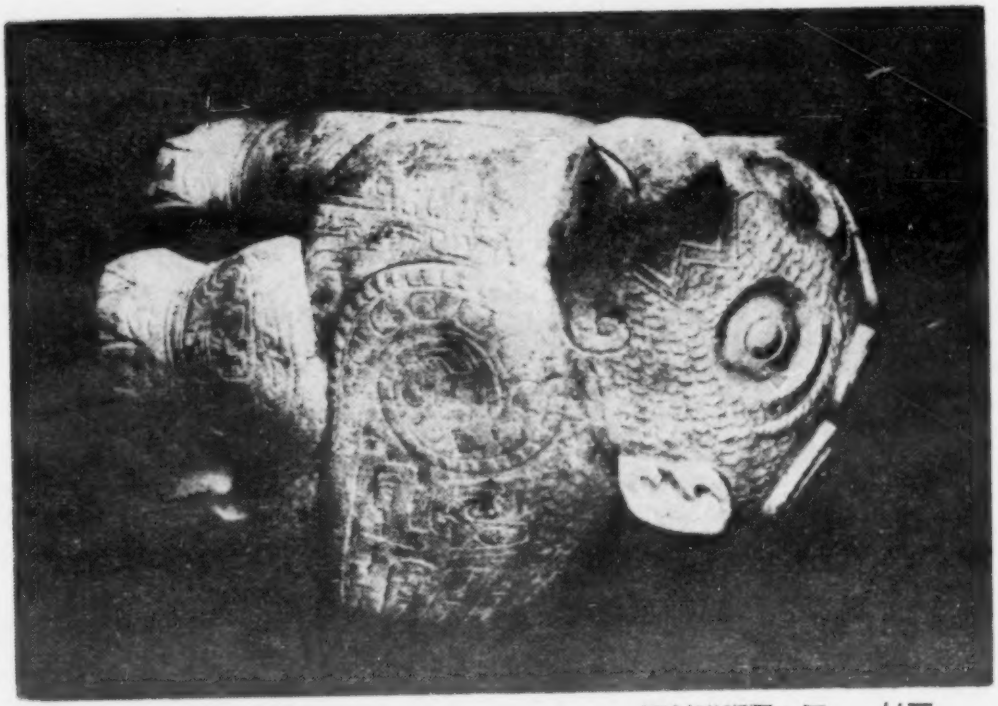
編後記

我國古代雕塑藝術遺產是豐富而偉大的，本期發表的三篇文章「中國古代雕塑的傑出作品」、「漫談雕塑」、「我國北部的幾處石窟藝術」對這方面作了一些重點介紹。

在這些文章中，提出了一些問題，特別是提到了我國古代雕塑作品的現實主義與人民性。這問題很重要，我們認爲對這些問題的研究是必要的，是有助於我國藝術創作推陳出新的，希望能引起更多的探討，以求得更正確的和具體深入的認識。

法爾馬考夫斯基的「博物館藏品的保管與修復」，是博物館工作者值得閱讀的一部著作，從這期起，全文將在本刊連載。

圖一　殷　牛紋圓飾

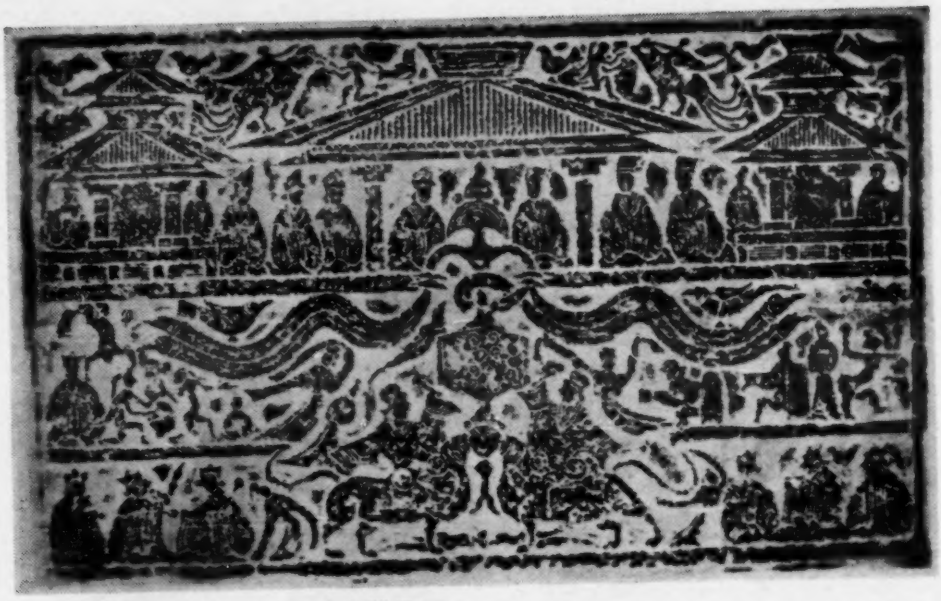


圖二　殷　甲骨形石雕

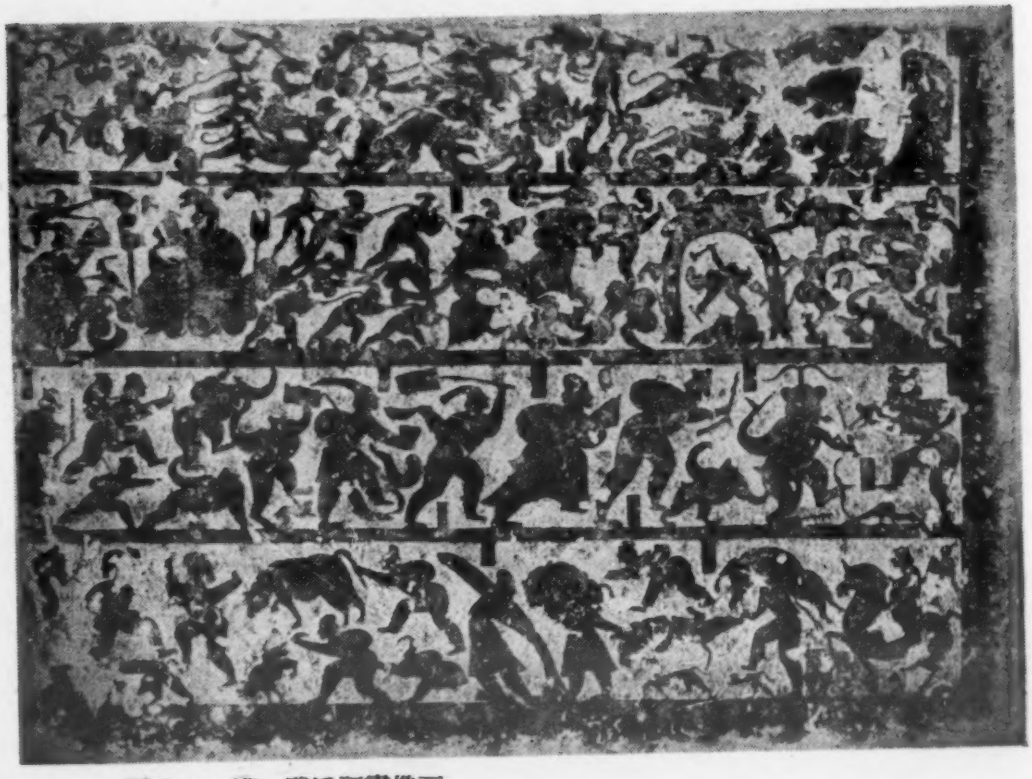
種類型的作品上可能也是因各時代社會經濟的不同而有所轉變吧！

圖三　殷　石雕像

圖四　周　洛陽金村出土銅人

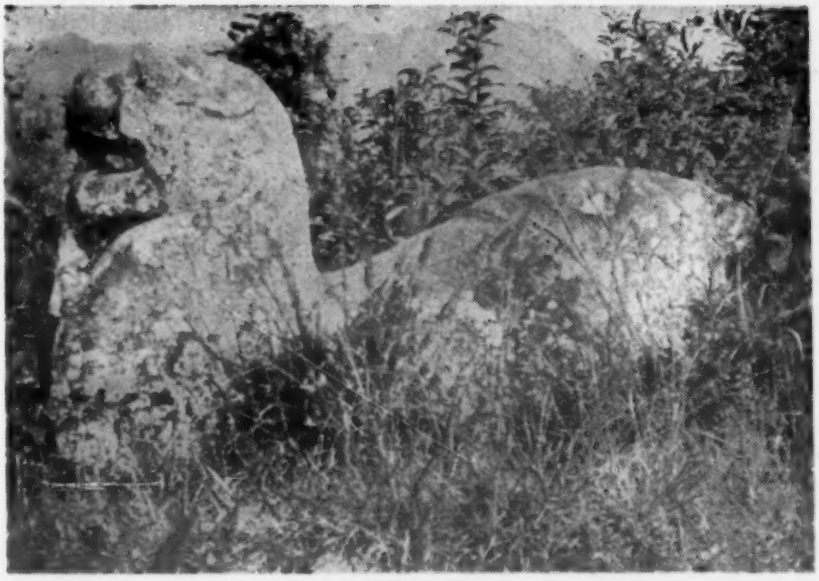


圖五　漢　兩城山畫像石

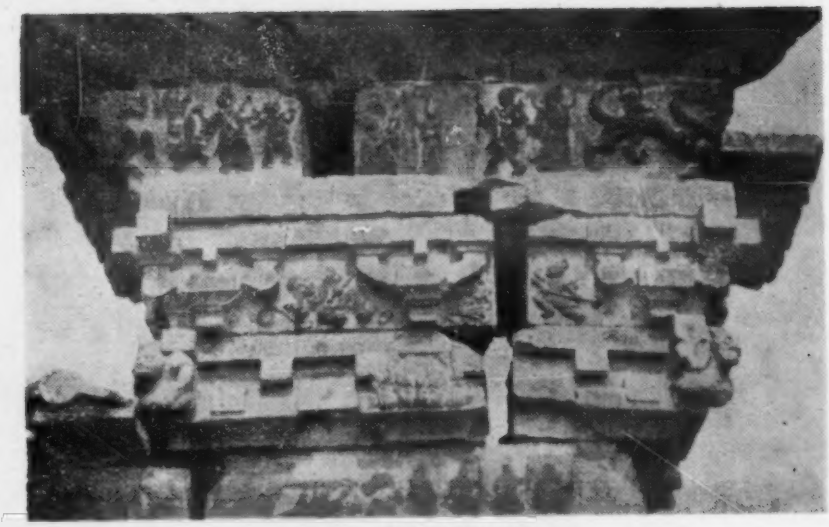


圖六　漢　武氏祠畫像石

圖七　漢　雕　霍去病墓前石馬



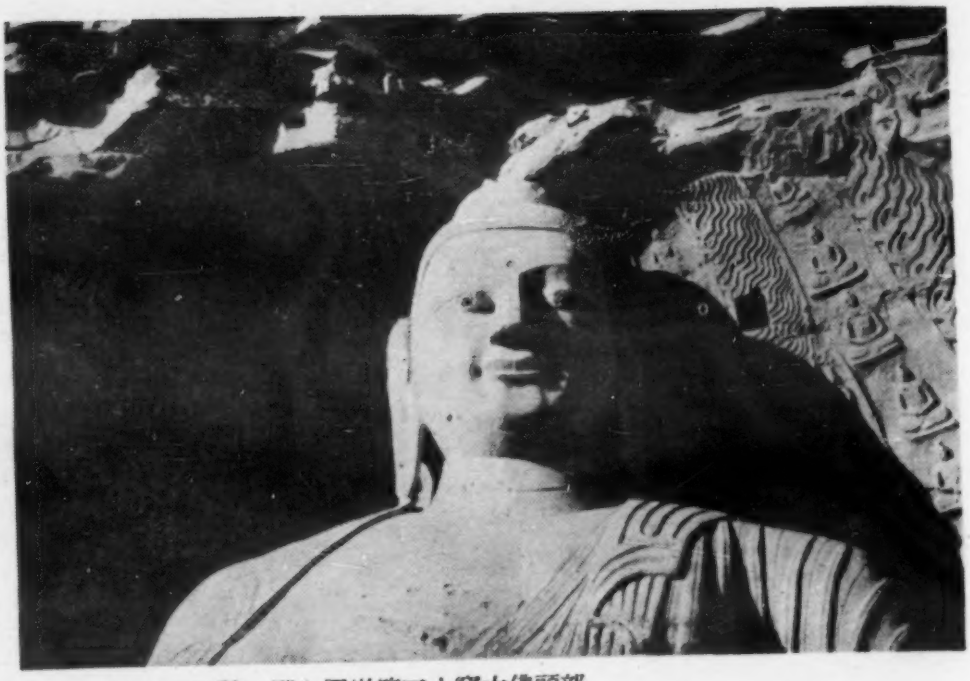
圖八　漢　雕　高原墓前石獸



圖九　漢　浮雕　高頤墓闕上部

圖十　六朝　雕　梁陵石獸

圖十一　魏　雕　雲崗第六窟釋迦三尊像



圖十二　魏　雕　雲崗第二十窟大佛頭部

圖十三　魏　雕　雲崗第十八窟羅漢像

圖十四　魏　雕　雲崗第七窟

圖十五　魏　浮雕　雲崗西部小窟飛天

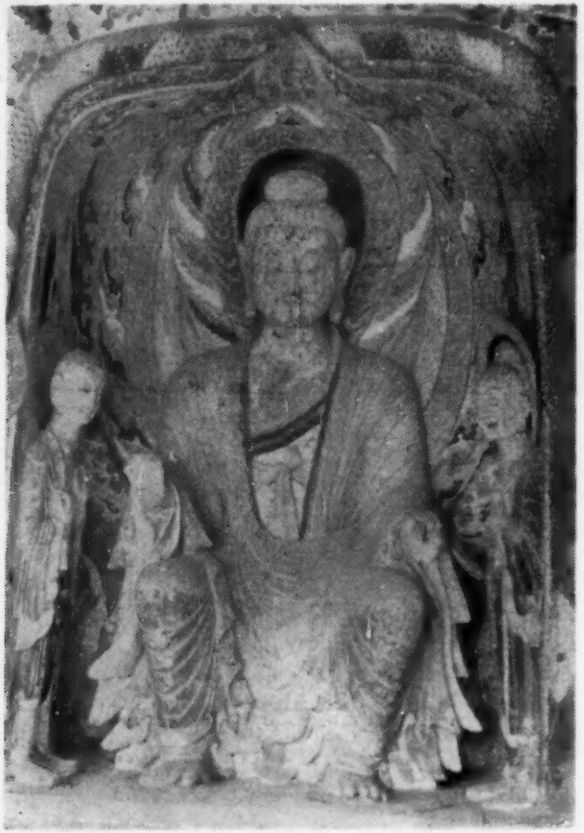
圖十六　魏　雕　龍門賓陽洞釋迦本尊像

圖十七　魏　雕　龍門賓陽洞脇侍菩薩像

圖十八　魏　雕　龍門古陽洞坐佛

圖十九　銅　鏡　雲雷紋地四獸鏡

圖二十　銅　鏡　瑞獸葡萄紋鏡



圖二十一　魏　塑　敦煌第四三二窟
釋迦三尊像

圖二十二　唐　塑　南禪寺菩薩像　→

圖二十二　唐　觀　南禪寺菩薩像　→

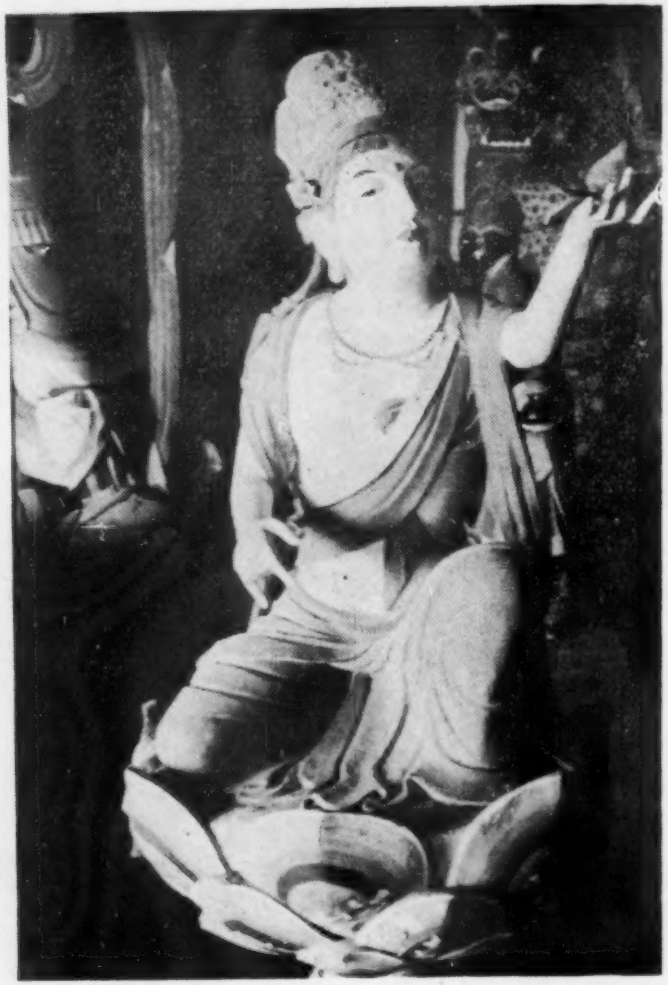
圖二十三　唐　雕　龍門奉先寺本尊像

圖二十四　唐　雕　龍門奉先寺菩薩像

圖二十五　唐　雕　龍門某小洞力士像

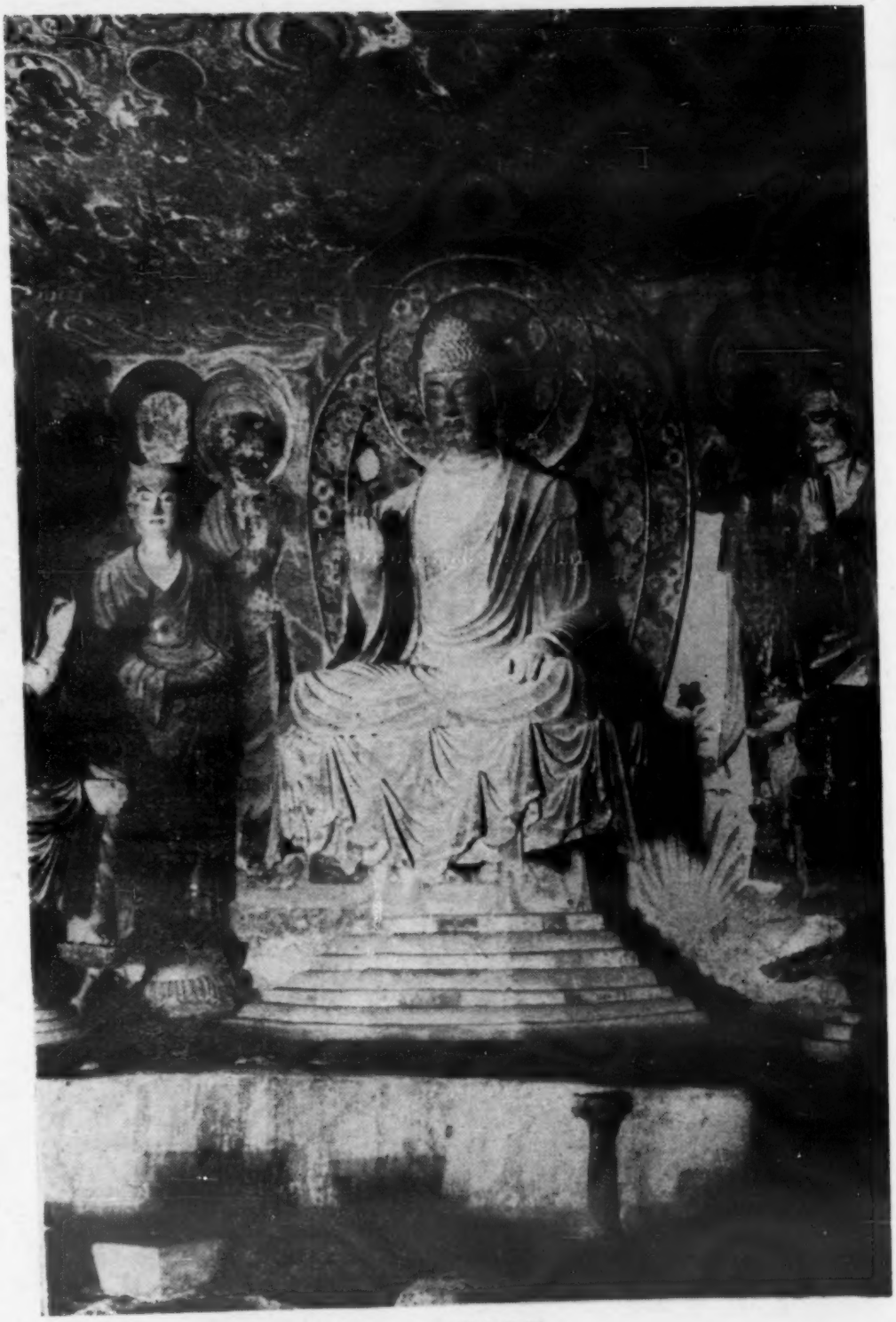
圖二十六　唐　塑　佛光寺本尊像

圖二十七　唐　塑　佛光寺侍立菩薩像



圖二十八　唐塑佛光寺供養菩薩像

圖二十九　唐塑佛光寺寧公遇像



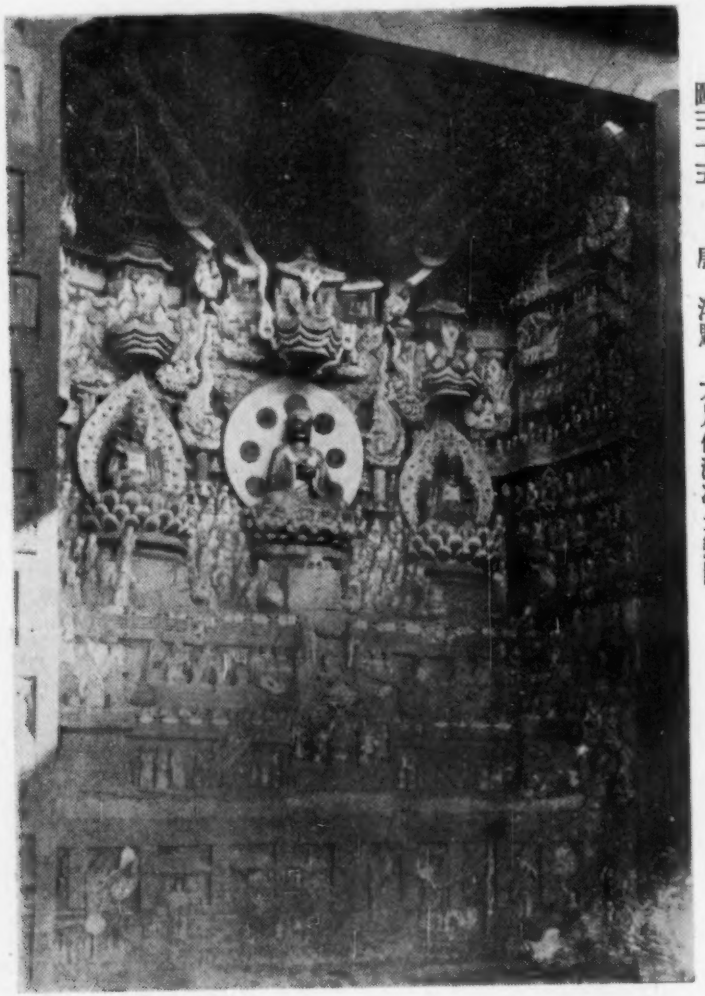
圖三十　唐　塑　敦煌第二八三窟本尊像

圖三十一　唐　雕　廣元皇澤寺傳武則天像

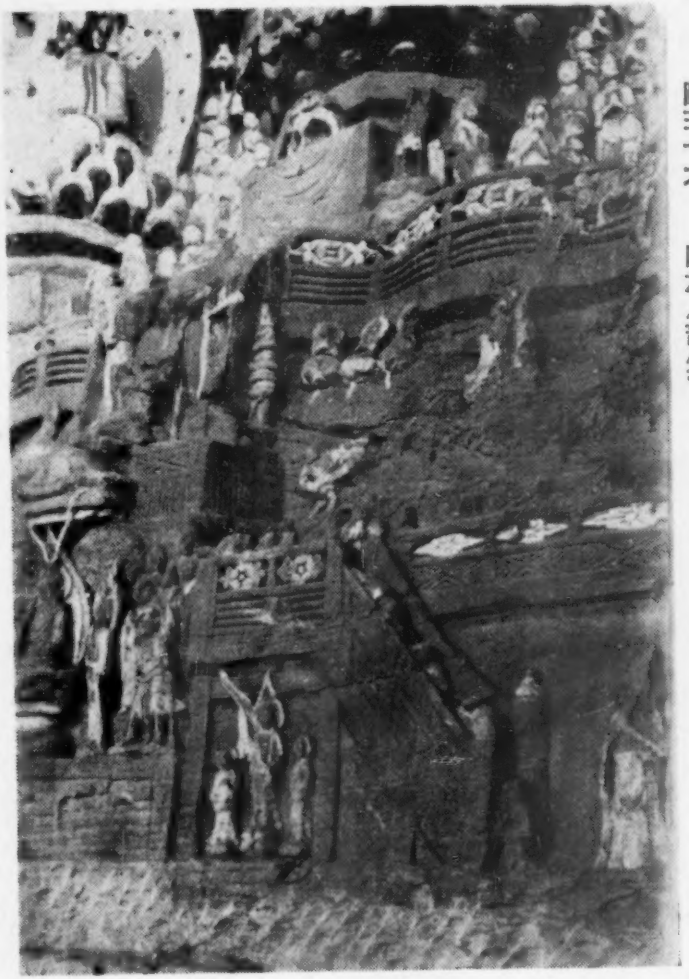
圖三十二　唐　雕　廣元皇澤寺供養者像

圖三十三(上)　唐　浮雕　昭陵六駿之一

圖三十四(左)　唐　雕　偃師太子陵石獅



圖三十五　唐　浮雕　大足佛灣淨土變圖



圖三十六　同左（部分）

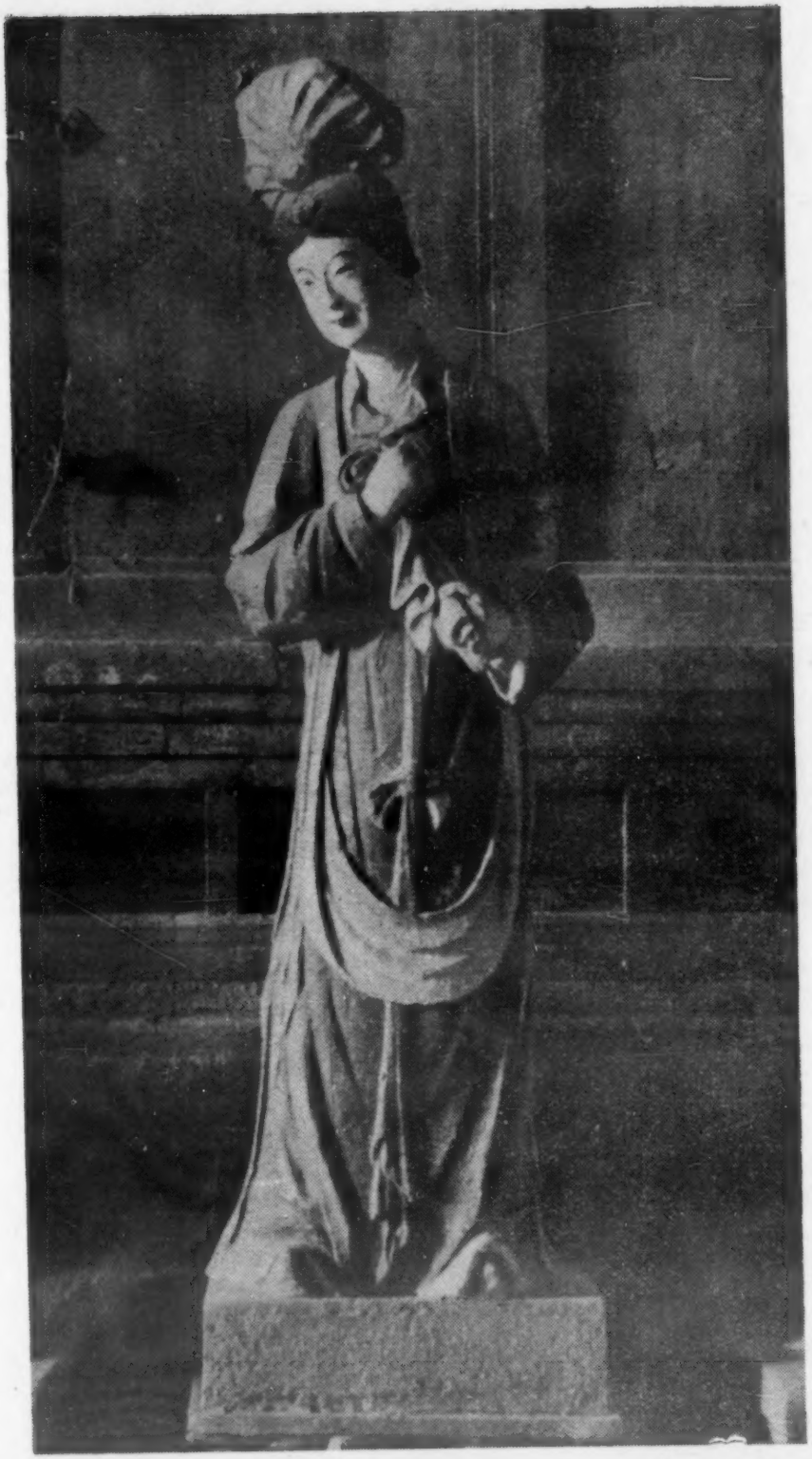
圖三十七（上）　唐雕　汜水等慈寺石礎

圖三十八（左）　遼塑　大同下華嚴寺薄迦教藏殿本尊

圖三十九　宋　塑　甬直保聖寺羅漢像之一

圖四十　宋　塑　甬直保聖寺羅漢像之一

圖四十一　宋　塑　太原晉祠聖母殿宮女像



圖四十二　宋　塑　太原晉祠聖母殿宮女像

圖四十三　金塑　朔縣崇福寺本尊像

圖四十四　元塑　趙城廣勝寺明應王殿前侍像

圖四十五（上）　元　雕　歷城龍洞石窟之一

圖四十六（左）　明　雕　太原崇善寺本尊像之一

圖四十七（上）　明　雕　大足寶鼎寺石窟之一

圖四十八（左）　明　木雕　北京護國寺藏姚廣孝像

圖四十九　清　塑　熱河普仁寺本尊像

我國北部的幾處石窟藝術

溫廷寬

一九五三年十月，首都人民英雄紀念碑興建委員會組織了一個古代雕刻考察團，到各地參觀古代雕塑作品，經歷了山西大同的雲崗，太原天龍山，河南洛陽龍門，鞏縣石窟寺，甘肅天水麥積山，河北響堂山幾處石窟，並且參觀了大同、太原、西安、洛陽、開封、濟南等地的歷史博物館和著名的廟宇，看到了各個時代數以萬計的佛像、陶俑和其他雕塑作品，作者參加了參觀團，得到一次非常有益的學習；雖然時間很短，而且對於各個時代遺留的重要作品，也沒有全部看到，但是以中國北部幾處主要的石窟爲重點，結合這次的學習，還是有不少收穫的。

介紹中國各地的石窟雕塑藝術，至少應該包括甘肅敦煌的千佛洞，甘肅永靖的炳靈寺，山東濟南的千佛山，益都的駝山，雲門山，遼寧義縣的萬佛洞，河南安陽的萬佛溝以及四川廣元等地，江蘇南京、浙江杭州各地著名的石窟；但因這次參觀範圍限於華北和西北一帶，所以本文的介紹範圍，只限於北部的六處石窟。

石窟藝術是祖國最寶貴的文化遺產之一，自從十九世紀以來，被帝國主義者陸續刼奪和盜竊了很多，本文所介紹的六處石窟，便有五處遭受過破壞，其中天龍山的幾個有名的洞窟，幾乎毀損殆盡，因此，本文有些地方，也不能作到比較系統的敘述。有些富於歷史價值的作品，在內容、形式、風格或技法上，比較近似的，只舉出一兩個例子，其他就不一一介紹了。

中國的雕塑藝術，有悠久的歷史，遠在公元前兩千年前後的商周時代，就出現了各種玉、石、陶、骨器等雕刻作品；從現有材料來看，那時雕刻藝術的應用範圍，以工藝美術爲主，內容也反映了古人對於自然界的神秘的想像。以完整的人物形象爲主題的雕塑，應上溯到殷墟出土的陶俑，其次如洛陽出土的戰國銅人，長沙出土的戰國木俑等；但這些人物

的造形，尚未擺脫裝飾意味，還是比較粗糙的淺刻。秦漢以後，石刻和泥塑作品漸多，題材內容漸以反映現實生活爲主，並且逐漸出現了大型的、整組的和成羣的、帶有建築性的獨立作品，在技法上，也由過去比較原始的淺刻，發展到接近實際物象的深雕，如陝西咸陽霍去病墓的「馬踏匈奴」、虎、熊、馬等石刻，以及各地歷史博物館所陳列的漢代陶製的俑像等，這些雕塑作品的產生與發展，給後來大規模的石窟雕塑藝術打下了堅實的基礎，創造了有利條件。至於漢代山東孝堂山和兩城山、武梁祠等石刻，雕刻意味很少，基本上還沒有離開繪畫（線畫）形式，但是它曾經給了石窟藝術以一些影響。

佛教正式傳入中國，始於東漢，至於大規模宣傳佛教的藝術作品，却在中國歷史上非常混亂的東晉南北朝時期創作出來，保存到現在的各處宏偉富麗的北朝石窟，也就是這個時代留給我們的最可貴的藝術遺蹟。爲什麼在生產凋敝、社會動盪的情況下，能够產生這樣偉大的作品呢？這是有它的社會原因和歷史的必然性的。從東漢末期農民大起義，到外族侵略的「五胡亂華」爲止，中國北部經歷了二百多年的戰爭，中間雖一度出現了晉武帝司馬炎的小康局面，但時間很短，主要的社會情況是生產衰落，城市破壞，到了北魏，許多破產農民，社會地位越加低微，受着被屠殺和被剝削的痛苦。在這樣動亂不安的時代，宣傳佛教，使人民忍耐宿命，安於現狀，是符合於統治階級的利益的。同時統治階級自身，在極端享樂的現實生活中發展着永無止境的慾望，追求死後和「來生」的快樂，崇信神佛，正好滿足這種要求。另外，在當時的階級壓迫和民族壓迫的雙重痛苦之下，人民生活陷於極端貧困的境地，有的奮起掙扎，向不幸的命運鬥爭，有的對人生發生了懷疑，便企圖尋找一些精神上的寄托，用來慰解現實的痛苦。佛教的廣泛傳播，正是在上述的情況之下進行的。隨着佛教的昌盛，佛教藝術也發展起來，而出現了大批的石窟藝術。偉大的北朝石窟藝術，就大量地建造起來，其後歷經隋、唐，直到清代，陸續都有開鑿和裝修。

佛教藝術是爲宣傳宗教而服務的，屬於佛教藝術的石窟雕塑，它的內容題材，主要是佛、菩薩、羅漢、天王、力士、飛天、魔鬼、怪獸等等現實生活中不存在的構想，但這是問題的一方面；另一方面，歷史上的勞動羣衆創造了各種物質上的財富，也創造了各種精神上的財富。古代的有才能的藝術家，當他的藝術實踐，他的思想和願望，與社會生活相結合，通過作品反映了人民的思想、情感、理想和希望的時候，即使所描寫事物不是人民生活中直接具體的事件，但他對於被描寫的對象所採取的態度，却具備了現實主義精神，而這種精神，正是具有人民性的明證。在古代的現實主義作品

中，這種例子是很多的。

我國偉大的石窟藝術，全部出自歷代的勞動人民之手。它是古代藝術家一千多年來雕塑創作的成果，是人民聰明智慧的結晶。這些光輝的成就，到今天還具有吸人的魅力，能够引起我們對於偉大祖國的熱愛，並且可以從這裏吸取豐富的營養，作爲我們創造新的民族形式的借鑑和參考。

同時，這些作品絕大部分是集體創作，在長期的藝術實踐中，不僅能够符合人民羣衆的傳統的欣賞習慣，向着人民羣衆所喜愛的方向發展，並且不斷地從其他各種藝術中吸收新鮮的血液，豐富了它的內容和形式，創造了人民羣衆喜聞樂見的藝術造形。

在現實生活中，具體的神、佛、魔鬼是不存在的，但作爲產生這種神、佛、魔鬼的觀念來說，仍是人們對於現實的反映，把生產活動和社會活動中沒有實現的某種理想或希望，集中在一個或若干個形體上。從各處石窟廟宇的佛、菩薩以至魔鬼的形象上來看，主要還是從具體的人出發，不論是「人身獸面」或「獸身人面」，都是以人的形象爲基礎的描寫，尤其重要的是賦予它們以特定的性格和感情，這正是人們社會意識在藝術形象上的反映。因此，這並非直接表現現實生活的宗教題材，也還是反映了歷史上人民羣衆現實生活的某些成分。

各處石窟廟宇中的雕塑形象，大別可分爲五種類型：表現莊嚴慈悲的佛和菩薩，表現威武雄壯的天王力士，表現歡欣快樂的飛天，表現虔敬肅穆的供養人，表現醜陋可憎的魔鬼。主要是爲了描寫佛的生活、佛的世界，其中有歌頌，有反對，有愛，有憎，這是一般佛教藝術所共有的內容，也是帶有普遍性的東西。但是我們如果對它仔細加以分析和研究，便可以發現這許多作品是隨了不同的時期、不同的地區以及雕塑家不同的創作態度，在位置佈局，姿勢動作，形體表情上面，表現了千差萬異，各不相同的藝術創造。而雕刻家又通過這些題材內容，眞實地反映了人民羣衆的種種的思想感情和美學觀，例如熱愛和平，熱愛生活，熱愛民族和祖國等等。因此，它是具有明顯的人民性的。實際上，許多優秀的石窟雕塑作品，正是由於具備了上述條件，才取得了卓越的成就。這些各不相同的藝術形式，說明了中國佛教雕塑的豐富性，值得我們認眞地進行研究，作爲接受遺產，學習民族形式和認識我國古代雕塑藝術的資料。

中國石窟藝術的起源是很早的。根據最近新疆文物調查組的報告，早在公元三世紀的時候，就開鑿了新疆南部拜城的赫色爾、新合縣的吐火拉克埃艮等幾處石窟，可惜遭受帝國主義分子的破壞，現存的作品，已經很少了。能够保存到

現在，比較完整大批石窟藝術，是以甘肅敦煌莫高窟作爲重要起點的；它開始創建在前秦苻堅建元二年（公元三六六年），苻秦時代的雕刻，現在已找不出來了，但莫高窟在中國的石窟藝術中，却佔了極爲重要的地位；它不僅給了中國北部、中部、南部石窟以重大的影響，而且在吸收外來藝術融合到傳統藝術中，也做了重要的貢獻。中原地區的石窟就在這個起點上，發展開來，分佈在全國各地，在我國遼闊的土地上，燦若繁星，閃爍着藝術的光輝。

一、麥積山石窟

甘肅天水車站（即北道埠站）迤南約五十里的秦嶺正幹西端，是個突起的斷崖山頭，形狀很像大型麥垛，所以叫做麥積。當地風景優美，麥積山石窟便建造在這個地方。

這裏的山石是一種比較粗鬆的，容易被風化水沖的砂岩，所以大部分作品，都採用泥塑，間或有一些在粗打的石胎上面蓋上泥來塑製，這種泥土經過一千多年，還硬如燒陶。

全山現存石窟一百九十多個。雕塑作品自北魏開始，歷經隋唐直到清代，均有製作和裝修。除了雕塑作品以外，有些石窟的頂和牆壁上，還保存了一部分西魏和北周的壁畫，都是極可珍貴的藝術遺產。

麥積山的塑像約有千餘個之多（無數的小影塑在外），這裏只能指出其中比較有代表性的幾件。麥積山西部洞窟因爲長期沒人上去，雖然經過唐宋兩代補修過，但還保存了一部分北魏、西魏和北周原來的樣式。其中一〇〇號窟中的北魏早期作品，還帶有明顯的健陀羅式（註）作風，如面像挺秀，肩膊寬闊，細腰，但那瘦削的身體，飄動流暢的衣帶，都是健陀羅式所沒有的。這種創造，是雕刻家繼承了漢晉以來民族雕刻傳統的風格，注入民族生活的特點，表現在藝術上的一種新的手法。

一三三號碑洞是麥積山最特殊的一個洞。洞中不僅有許多泥塑作品，而且放置了許多石刻，石的質料比較細緻堅

（註）健陀羅是古代中亞細亞的佛教國名，公元前四世紀時，希臘亞力山大侵入中亞細亞，在文化、藝術上也帶給西北印度以深厚的影響。至一世紀半時，月氏（即今阿富汗地方）國王迦膩色伽振興佛教，當時，印度佛教教義和希臘的藝術形式相結合，成爲一種具有獨特風格的佛教藝術，後世稱之爲健陀羅式。

硬，不是當地所產。洞中有石碑十八塊，其中幾塊西魏、北周造像碑都十分精美完整。有一塊北周造像碑，碑的第二重龕雕三尊佛，其中兩個趺坐佛對面側身而坐，輕輕搖擺着兩手，表現了矜重而又互相關注的情態。寬大下垂的衣袖和衣襬，用浮雕的方法，組織得花團錦簇，重疊又富於規律感。龕楣的垂幔，用繩扣繫成波浪紋，垂落的部分顯得沈重而穩定，沒有一點兒風向，作爲襯托一種幽靜的美，是取得了良好效果的。

在碑洞入門處的中央，立着兩尊唐代的佛像，大的是接引佛，身軀略向前傾，頭部微微俯視，似乎對於一種什麼事物表現了十分殷切的關懷；最吸引人的，是那具有銳敏的觸覺感的兩手，修長腴潤，手指的姿勢靈活生動，彷彿一觸到它就會活動起來。小佛侍立在大佛的右旁，高度僅及大佛的三分之一，合掌肅立，雙目微闔，從形態上和面部表情中，使人一見就感到他彷彿是一個年齡約在十二三歲、具有純眞、善良和溫靜性格的少年，表現了古代雕刻家高度的藝術修養和他作品的說服力。

在一二一號窟中的北面，有一對相當別緻的菩薩泥塑，時代估計爲西魏前後，站的方向是一朝南，一朝東，因爲都在牆角，所以距離很近。兩個像的頭部斜向靠攏，作竊竊私語之狀，他們究竟是在傾訴着心事呢？還是在談論着什麼呢？是可以使人引起許多聯想的。這兩件作品，表現了雕刻家在創作這種受着佛教題材限制的作品時，是怎樣的儘量攝取生活內容，把富於生活感情的形象再現到他的作品上。

麥積山最出色的宋代作品，是一六五號的露天大龕，這裏的幾尊佛像和供養人都沒有施彩，可能是尚未完成的作品。它使我們更清楚地認識到當時的泥塑技法已經達到了高度的水平。幾尊像的形態相當眞實，骨骼停勻，筋肉充實而有分量，體積感很强，生命力飽滿，可能是宋代前期的作品；豐腴的頤頰，彎而細的眉，表現得十分秀潤；挺健的衣褶和富有彈性的肌肉，都有着分明不同的質感。

東部棧道一直比較完好，經歷幾個朝代，都能够上去；反而使這些洞窟遭受了損害。一方面不斷損壞，一方面又不斷補修——這是一種不够尊重原作的補修，大部分是蓋上一層泥，重新塑製裝彩，只求整齊鮮艷，却不顧原來藝術形象的完整，以致很多的作品，都失去了原來的精神面貌。只有第四號散花樓上端北周壁畫，未加修補，還保存了原來的風格，這些壁畫因爲很高，壁面垂直，樓前走道距離不寬，沒有適當的距離，就不易全部看到，因此，藝術家匠心獨運，在彩畫的飛天面部和手部，襯上了一層極薄的浮雕，如果不細看，很難發現這具有立體感的壁畫內幕，是用這樣奇妙的

手法，表現了明度和陰影；這是一種非常特殊的方法。

在散花樓後面，就是上七佛閣，七間佛龕裏的四十二尊菩薩像，雖經明代補修，但是丰神飽滿，面相端重，大體上還可以辨認出是唐代或宋代的原作；每尊像的衣摺，處理得無一相同，生動華美，千變萬化。散花樓和下面第四十三號崖閣各有兩個力士，很像宋代的作品，力士兩肩飛舞着一條錦帛，腰部圍了一條長裙，也飄動着；全身大部赤裸，神態誇張，肌肉暴起，面部表情帶着一種威猛的力量，濃重的眉下凸起圓睜的眼，下巴上翹，咬筋强毅，使人感到牙齒都蘊蓄着力量；這種氣勢，在別處的佛窟廟宇中，是不易見到的。四個力士的姿態變化，各不相同，但都取得了同樣的效果；這就是雕刻家善於運用適當的誇張手法，爲了顯示力士的力量，强調了各重要部分的關節、肌肉、骨骼的凸起，同時凹下的暗影也就更加清晰，造成了深厚的體積感，這種處理，是雕刻作品重要表現方法之一，同時是爲了表現生活形象所決定的。

在四十三號崖閣，有一個力士的身體做着扭轉的姿勢，右脚的拇指捻轉在地面上，好像一棵盤根的古樹；局部看來，感覺十分吃力，但從連接的那條腿來看，似乎是從地下拔起的，健壯的身軀，就穩定地支持在這隻脚上。由此證明：雕刻家不放過主要細節的描寫，只要有助於表現那强大的力量，一定要花費許多心血來揣摩的。在古代許多作品中，我們常常會感到某一部分過於誇張，不够眞實，甚至破壞了部分形體，但是只有從整體，從創作的主題思想出發，才能理解雕刻家的苦心孤詣，才能理解這種誇張對於整個藝術形象的重要性。這就是古典雕塑作品的積極的浪漫主義精神，也是中國古代雕塑作品的特色之一。

上七佛閣的西邊，是第五號「牛兒堂」，在中部龕門前有一個摩醯首羅天，站在一隻臥着的犢牛身上。這個牛兒，圓圓的眼，頑皮地注視着前方，腿雖然蟠曲着，却似乎要躍起的樣子，鬆弛的頸下垂着的皮，也像在動着，不僅身形姿態具備了牛這種動物的一般特徵，最出色的地方，是把一隻犢牛所具有的稚氣和活潑從藝術欣賞上看，是相當動人的；

表現出來，令人覺得十分可愛。

麥積山的雕塑藝術，在風格上充滿了清新隽麗的美感和相當濃厚的生活氣息，在我國古代雕塑史上閃耀着異樣的光輝。

二、雲崗石窟

雲崗石窟在山西省大同市西北約二十五里的武州山北崖上，由東到西，長約一里，據魏書釋老志說創建於北魏文成帝拓跋濬和平初年（約公元四五〇年），元氏錄又說創於神瑞元年，其後續有興造。

雲崗是中國最大的石窟羣之一，共有大小四十幾個主洞（不算露天的小龕），佛像的數目還沒有人做過精確的統計。雲崗的洞龕不算最多，但內部容積很大，就目前已經發現的材料來說，佛像數目是中國石窟中最多的，估計可能在十萬尊左右。

雲崗石質是一種比較鬆軟的砂岩，容易施工，但風化得很厲害，長期暴露在空氣中，許多佛像都已經形體模糊。目前主管機關正在研究有效辦法，防止這種自然破壞繼續下去。

雲崗石窟過去曾有人把它分爲東部、中部、西部三個部分，開鑿次序比較凌亂，最早的五窟是拓跋濬命沙門統曇曜監工建造的，所以叫做「曇曜五洞」，位於西部東端（編號十六至二十），其他大部分是以後至北魏遷都洛陽（公元四九四年）前的作品。東部第三洞有三種說法：一說北魏末期，一說隋煬帝楊廣爲其父楊堅所造，一說是遼代作品，因爲沒有文字可作確證，不能肯定，但從面像的特點來看，很像隋代的作品，但衣服處理上看，却是北魏形式。如果是北魏作品，當是後期的。這裏的石窟，大致可分爲兩種形式：一種是龕洞，一種是「制底」洞。「制底」洞是在方形洞的中央刻一個方形塔柱，四面嵌刻佛像龕座。大型的佛像都刻在龕洞裏，最大的佛像是第五洞和第十九洞，都是坐像，高達十七公尺以上，脚部長達四公尺左右。雲崗石窟的全部工程，是一種大規模的有組織的集體勞動，它是五世紀時完全以手工勞動來進行的，這種偉大的開山工程，給我們留下了史無前例的藝術遺蹟。

雲崗石窟的北魏作品，有其特殊的風格和特點，從總的方面來說，佛、菩薩的體形，大都顯得挺健雄偉，面像雖然帶着笑容，但微笑中却蘊藏着一種森嚴的力量，使人產生一種可望而不可即的感覺；這是那一時期佛像雕刻的特點。在技法上，大多簡樸硬直，稜角分明而有力量，體積感很强，和別處的圓厚或秀潤不同（第三窟例外）。至於衣紋和裝飾的細部，一般都採用較多的陰刻，這可能是從漢代畫像石繼承來的技法。

被稱爲雲崗石窟第一偉觀的第六洞，那巨大的規模和眩目的裝飾，眞是罕見；由地面到洞頂高達二十公尺，中央矗

立一個寬約六十平方公尺的大塔柱，上面連接到洞頂，整個塔柱和洞壁，嵌滿了大小佛龕和多種裝飾，在這洞中，很難找出一塊沒有雕刻的空隙。那種滿目琳瑯的感覺，會使觀者忘掉塞外風沙的旅程，忘掉了周圍的荒寒景象，彷彿站在一所人聲鼎沸，香煙繚繞的廟堂中，令人對於當時所謂「山堂水殿，煙寺相望」〔註〕的盛況，難免引起了追憶。

這些豐富美麗的裝飾雕刻，是多種多樣、變化無窮的，對於每一龕的佛像，所取得的裝飾效果，也是優美而成功的，這裏，只舉出南壁上面的一個佛龕，作爲具體例子來說明它。在這龕中是一尊高大的主佛，兩旁配以較小的脇侍菩薩，只有主佛肩部高，兩菩薩頭部微向前傾，眼瞼下垂，表情肅穆，主佛身後襯以火燄、飛天和八個小佛所組成的舟形佛光，頂上罩蓋着捲草和鋸齒形花紋的寶蓋，這種佈局，把主佛的莊嚴完全烘托出來了。雕刻家更發揮了主佛衣袖和衣襬的功能，讓它像拋物綫似的，飄動地散開在佛脚兩邊，這樣，佛的身體就形成一個上窄下寬的梯形，顯得十分穩定。同時，沿着尖頂佛光的兩旁斜形弧綫外緣，放上了十八尊斜身供養像，使這些像和其他裝飾物的方向取得一致，來拱衛着主佛；整個「公」字形的構圖，就把主佛陪襯得更加偉岸和崇高了。

在第六洞的東壁和南壁下面，是雲崗石刻中出名的「佛傳圖」，這是一組生活故事最多的連續浮雕，描寫釋迦由誕生到出家成佛的事蹟。很顯然，這種連續的表現方法，是和漢代石刻的傳統分不開的，它的構圖和人物的安排，手法相當簡樸，能抓住主題的重點，結構的處理，有對稱，有均衡，使用高雕的方法，不强調透視，富於圖案意味等等，這些特徵，對於我們創作浮雕作品來說，在方法上是很有參考價值的。其中主題思想表達得相當成功的作品，可以舉出「驚見三夢」一幅。這幅作品，描寫耶輸陀羅作了三種「不祥之夢」，醒後與釋迦交談，因而得到了安慰。畫面的四個侍女手執樂器，坐在床下，首先敍述了釋迦的貴族身份；釋迦右手支頤，似乎在沉思，引導他出家的「淨居天」合掌跪在左旁，把生活的情感和宗教內容結合在一起，是這一連續浮雕的主要特點之一。

以生活，故事，神話爲題材，表現得相當成功的作品，在雲崗石窟中是頗多的。這裏介紹一幅「犍陟辭別」的高浮雕。這幅浮雕，在西部二十一號洞窟上面一個小洞的南壁，是一個風化得很厲害、佛頭已被打掉的小龕。當中的主佛端坐在台上，右手托腮，頭雖失掉，但從姿態上還能看出一種深沉恬靜的神情，佛的脚下，跪着一匹善良馴順的馬，下頜

〔註〕北魏酈道元著「水經注」中描寫當時雲崗情況的句子。

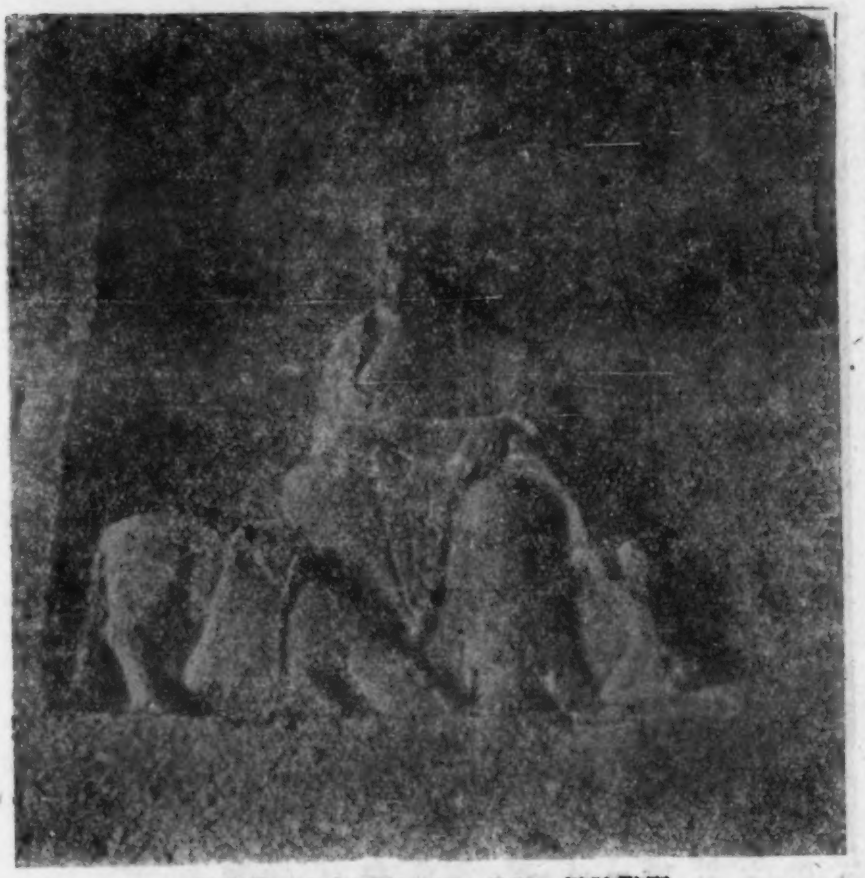
圖 雲崗第六洞北魏佛傳

貼地，表現出臨別的細膩感情；佛的左膝下跪着馬夫「車匿」，雙手上舉，緊緊攀着佛的右腿，表現出依依難捨的樣子。這幅「犍陟辭別」的優點是：它能够從一匹馬頭不離的牲畜，從一個馬夫的動人形象中，描寫了他們的內心感情的活動。

談到雲崗的大佛第二十洞的作品，它是最爲人們所熟悉的，它原來也在龕洞中，因爲前壁崩落，所以變成露天的了。這尊佛的面相，前額飽滿，鼻高而直，口小而深，大耳垂肩；肩部特寬，斜披着袈裟，緊貼肩膊，周身挺直，綫條稜角堅勁有力，這是北魏早期作品的特點，使人看了，不由得產生一種崇高肅穆的感情；在大佛的身後，雕出了寬廣的大背光，背光中嵌刻了許多火燄，小坐佛和飛天，十分華美，把這尊大佛，襯托得更加渾雄和宏偉。

在雲崗雕刻作品中，具有特殊風格的，是第三洞的三尊大佛，這幾尊大佛的創作年代，還待研究，單就其寫實技巧的成熟一方面來看，也是值得提出的。這是一個尚未完成的洞窟，共有兩進，前室寬約二十五公尺，開出了狹長的空間，並無雕刻；後室更寬，約達五十一公尺，是雲崗石窟中最大的一洞。洞中僅有的作品——大佛一、菩薩二，就刻在後室，坐北偏西；佛身大部已經風化模糊。頭部和手部還相當完整。這三件作品，使人一見立刻感到和其他洞窟有顯著的不同，輪廓肌肉表現得飽滿圓潤，富有眞實感，年齡看來很輕，表情靈活

愉快，明澈的大眼，修長的彎眉，薄薄的唇，深深的嘴角，是那樣聰明而又溫和。在面部上，豐滿的腮頰與眉、眼、嘴鼻的表現，能收到統一、調諧的效果。這個作品的獨到之處，是它把靈秀和厚重的美感凝聚在一個形體上了。大佛兩手作搖擺的姿勢，給人的感覺相當眞實，顯得既生動，又健康，雕刻家運用了柔和的綫條和面，把這兩隻茁壯堅實的手刻劃出來，手掌和指肚的肌肉好像具有彈性，幾根簡單的指紋把手的各部分關係交待得相當正確、清楚而又十分緊湊；雖然在冰冷的石頭上，却使人意識到肌膚的溫暖和生命力的活躍。



別辭砂犍　魏北　洞上東洞一十二第崗雲

下面介紹一下雲崗式的飛天和侏儒，在這兩種題材當中，也表現了雲崗雕刻的特點。

在洞窟的內外壁面、藻井和佛後面的佛光上，有一些披着錦帛或者手拿樂器的飛天，這種飛天的樣式很多，大致可以分爲兩種：一種是身着貼體衣褲，露脚；一種是上身短裝，下身拖着長裙，不露脚。第一種比較肥胖，圓臉，帶着活潑愉快的表情，做着飛舞的姿勢。這種飛天在別處的石窟中很少見到。第二種身軀比較瘦長，神情姿態挺健而飄逸，好像在空中飛舞着的人魚一樣；看出它是繼承了漢代石刻畫的傳統的，可以在武梁祠漢畫的魚尾托雲飛仙的風格上，找出它的根源來。從外來藝術融合爲民族藝術這個發展過程來研究，我們大致可以斷定第一種是前期的，第二種是較後的。

天飛 魏北 洞十第崗雲

除了凌空的飛天以外，在龕基，座礎，樑下，柱頂，還可以看到許多身形矮小，軀幹健壯的人物，這種人物叫做「侏儒」，雲崗的侏儒和其他幾處石窟作品也有顯著的不同，帶着活潑快樂的表情，做着跳躍的姿勢，很像上面所說的第一種飛天。如果不從位置上來看，很難區別它和第一種飛天有什麼不同。譬如十六洞南壁西龕座下的幾個侏儒，身上也圍着飄帶，他們有節奏的排列成一行，像做遊戲似的彎着腰將龕舉起，下身略蹲，脚跟提起，面部都流露出歡喜快樂的表情，偏着頭，彷彿在諦聽着什麼，給予人的感覺，好像是一羣舉重若輕的力士，在愉快的舞蹈和盡情的歌唱。

雲崗石窟是當時統治者指派設計和監工的僧人參照外來形式來進行開鑿工作的，所以有一定的規格，「曇曜五洞」的作品表現得比較明顯，但是在其他一些洞窟中，却看到了雕刻家力求打破這種規格上的限制，在不斷的發展中，儘量使民族藝術固有的形式適用於這種佛教雕刻藝術。除了上面的第二種飛天以外，比較明顯的如二洞的樓閣式浮圖，七、八、九、十洞的龕楣、飛檐、博山爐，做爲裝飾的蟠龍、鴟尾、朱雀、白虎、斜方格、渦紋、繩紋等等。這種利用不是硬搬，不是東拼西湊，而是有選擇，有批判，有變化的運用；飛簷用於龕楣，朱雀立在簷下，方形的鴟尾變爲圓形的帳鈎，鋸

天飛代魏　壁左洞陽古門龍

齒紋代替了傘蓋上的流蘇，都是由題材內容和表現上的需要來決定的。此外，並且顧到與周圍東西的諧調。這種尊重民族傳統和加以提煉的藝術手法，在藝術創作上給我們提供了一個學習的榜樣。

三、龍門石窟

龍門石窟羣散佈在河南洛陽南約二十五里的伊水兩岸，西崖叫龍門山，最早的石窟開始建造於北魏孝文帝元宏太和十八年（公元四九四年）遷都洛陽的前後，其後陸續開鑿，到唐代爲止。東崖叫香山，都是唐代的石窟，武則天時代的最多。兩崖石窟和露天的石龕有幾千個，特別是西崖，石窟羣長約二里，站在東岸看，就像許多大小蜂窠一樣，龍門的石窟石龕數目，恐怕是中國最多的了；這裏不但洞龕最多，而且文字碑記也最多，所以容易辨別雕刻作品的年代。

在龍門的窟龕中，北朝時代作品僅佔百分之三十左右，唐代最多，約在百分之六十以上，隋代的很少，僅有四五處。最主要的石窟，在西崖有二十八處，東崖有七處。因爲過去遭受帝國主義分子的嚴重破壞，較小的佛像，幾乎十分之九都失去了頭部。

古陽洞是龍門石窟中最早開鑿的一洞，裏面也有北魏以後的作品，主像被後人用泥蓋上，塑成太上老君的樣子，所以當地人叫它做「老君洞」，已經看不出原來雕刻的面目。在四壁和洞頂上的許多小龕作品，是代表了遷都洛陽後的北

魏中期作風，較雲崗十四、十五洞的小龕內容和形式，更加豐富、華美和細緻。一方面說明龍門石質堅硬，適於雕刻較小的精細作品，一方面也使我們看到，這時期的雕刻技法是比以前進一步地成熟和洗鍊了。

這些石刻佛像，已經去掉了雲崗的粗獷，變爲清癯秀美的風格；在服裝上，薄衣開始擺脫貼體的樣式，而代之以長裙，寬袖，垂擺的衣服。面部表情也由嚴峻變得比較溫和，使人感到親切。

魯本代唐寺溪潛門龍

在古陽洞南壁的一個小龕頂上，有一組四個飛天的浮雕，刻得很薄（浮雕越薄是越難處理的），非常巧妙，把四個飛天彼此的關係，組織得連續不斷，互相照顧，有節奏，有變化，既緊凑，又舒適；一種迎風翱翔的神態，被充分刻劃出來。尤其是雲、雲和衣帶的陪襯，極爲別緻，更增加了凌空飛舞的氣氛。

緊接古陽洞而開鑿的是北部的賓陽洞中洞，龍門最精美的雕刻「帝后禮佛圖」，就嵌刻在中洞的東壁，已早被帝國主義者盜走。賓陽中洞的主佛，面像厚重而溫和，鼻梁較短，鼻頭較大，唇略厚，眼睛稍凸，衣袖寬大下垂；這一些構成了北魏時期龍門雕刻和雲崗雕刻不同的特點，也說明了在短短幾十年中佛像造形的變化。

龍門奉先寺盧舍那佛是有名的唐代作品，也是當地體積最大的一尊佛像，唐高宗李治咸亨三年（公元六七二年）開鑿，這尊佛像自胸部以下

龍門極南洞口唐代力士

都已崩落，但面部却相當完整；新月樣的眉，肩部略垂，襯得那雙靈活而含蓄的眼睛更加秀美，在筆直的鼻樑下面，是一條小小的弧形的嘴，嘴角上似乎流露着喜悅和對於別人關懷的感情，從面型來看，完全是個溫柔美麗的少女。雕刻家在這個少女型的佛像上寄托了他們的生活美感，表現了追求快樂和追求和平生活的創作思想。

較盧舍那佛略早的初唐作品——潛溪寺大佛，却表現了不同的性格。這是龍門東崖北邊的第一個大洞，洞內主佛盤膝坐在方台上，右手抬起，手指已經折斷，身體各部比例勻稱，面相飽滿腴潤，是一個比較理性化了的典型，像具有深厚感情的中年的慈母，使人感到十分親切。在衣褶上，處理

得簡潔樸素，身後佛光的裝飾也比較單純，與這個像所表現的年齡、性格很相稱；總的看來，相當整潔而安靜，把一種胸懷寬廣，慈愛溫厚的性格，刻劃得很充分。

西崖南端「極南洞」口的兩個力士，是龍門最優秀的唐代作品之一，兩像頭部均被盜走，下身穿着裙褲，上身赤裸，雖然各失去一臂，但還可以看出那種向下椎擊的力量；兩力士是對稱的姿勢，斜向的肩，一臂抬起，各部肌肉凸出，眞實感很强；在表現動態上，對於緊張和鬆弛的肌肉關係上，處理得很適當；聳起的三角筋和僧帽筋，是堅硬的，而臂下的腹外斜筋，却顯出鬆動；抬起的臂膀和綳得緊緊的胸部，沒有像別處的天王力士那樣細緻的描寫出暴露的青筋，然而它却給人一種血液在奔流，血管在膨脹的感覺。在這裏，雕刻家表現的是神，但通過這形象，我們彷彿觸見了古代勞動人民的健壯體魄，同時也體會到一種勇敢、勤勞和堅毅的性格；說明了這個神的形象，還是從生活中得來的。

四、鞏縣石寺窟

石窟寺在河南鞏縣車站西北約七里的洛河北岸斷崖上，北魏元宏時創建，石窟只有五洞，西部的洞窟外壁還有一些唐代的小龕。這裏的石壁崩裂得很多，一部分佛頭佛身已被盜走或破壞，但因爲它是比雲崗較硬的砂岩，有些刻像，刀口猶新，却是別處少見的。

鞏縣的石窟形式，全部是垂直的方洞，大部分有塔柱，洞頂的天花板刻成正方形的藻井，上面有飛天、捲草、蓮花和小坐佛等圖案，變化很多，有十幾種不同的樣式。其中小坐佛的樣式，尤爲別緻。佛身面積並不大，下身坐在一朵盛開的蓮花裏面，僅露上身，未穿衣服，用一條長帶圍成圓形的佛光，穿過腋下，由臂後再繞到佛光外圍飛舞着，佛光成了兩環。這是極爲精巧的手法，用佛身、蓮花和飄帶組成一個完整的形體。這幅構圖，當做單幅作品，既不失其獨立性，當做裝飾雕刻，也富於圖案趣味。這種形式，在鞏縣石窟中使用得很多。

鞏縣石窟的雕刻作品，以「禮佛圖」浮雕爲最多，每個洞窟都分成兩行或三行，把這個題材反覆地刻在石壁上，總計約有二十多幅；由於石刻保存得比較完整，多數都很精美。這種題材不同於描寫釋迦生活的「佛傳圖」，雖然描寫的是貴族的生活，但却是當時社會生活中相當眞實的一部分，因而雕刻家就能直接地運用雕刻的形象，反映了他們的階級面貌。在這些浮雕裏面，描寫了身軀高大、儀態雍貴的供養者夫婦，而與之形成强烈對比的是從屬的、十分矮小的侍者，

龍門極南洞口唐代力士

都已崩落，但面部却相當完整；新月樣的眉，肩部略垂，襯得那雙靈活而含蓄的眼睛更加秀美，在筆直的鼻樑下面，是一條小小的弧形的嘴，嘴角上似乎流露着喜悅和對於別人關懷的感情，從面型來看，完全是個溫柔美麗的少女。雕刻家在這個少女型的佛像上寄托了他們的生活美感，表現了追求快樂和追求和平生活的創作思想。

較盧舍那佛略早的初唐作品——潛溪寺大佛，却表現了不同的性格。這是龍門東崖北邊的第一個大洞，洞內主佛盤膝坐在方台上，右手抬起，手指已經折斷，身體各部比例勻稱，面相飽滿腴潤，是一個比較理性化了的典型，像具有深厚感情的中年的慈母，使人感到十分親切。在衣褶上，處理

得簡潔樸素，身後佛光的裝飾也比較單純，與這個像所表現的年齡、性格很相稱；總的看來，相當整潔而安靜，把一種胸懷寬廣，慈愛溫厚的性格，刻劃得很充分。

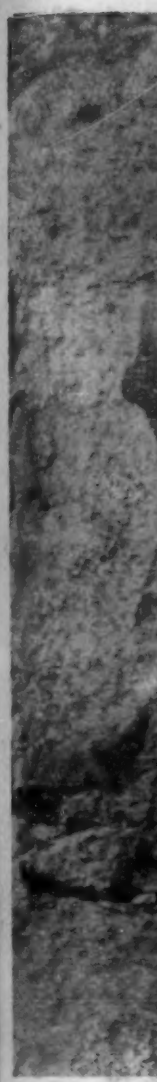
西崖南端「極南洞」口的兩個力士，是龍門最優秀的唐代作品之一，兩像頭部均被盜走，下身穿着裙褲，上身赤裸，雖然各失去一臂，但還可以看出那種向下椎擊的力量；兩力士是對稱的姿勢，斜向的肩，一臂抬起，各部肌肉凸出，眞實感很强；在表現動態上，對於緊張和鬆弛的肌肉關係上，處理得很適當；聳起的三角筋和僧帽筋，是堅硬的，而臂下的腹外斜筋，却顯出鬆動；抬起的臂膀和綳得緊緊的胸部，沒有像別處的天王力士那樣細緻的描寫出暴露的青筋，然而它却給人一種血液在奔流，血管在膨脹的感覺。在這裏，雕刻家表現的是神，但通過這形象，我們彷彿觸見了古代勞動人民的健壯體魄，同時也體會到一種勇敢、勤勞和堅毅的性格；說明了這個神的形象，還是從生活中得來的。

四、鞏縣石寺窟

石窟寺在河南鞏縣車站西北約七里的洛河北岸斷崖上，北魏元宏時創建，石窟只有五洞，西部的洞窟外壁還有一些唐代的小龕。這裏的石壁崩裂得很多，一部分佛頭佛身已被盜走或破壞，但因爲它是比雲崗較硬的砂岩，有些刻像，刀口猶新，却是別處少見的。

鞏縣的石窟形式，全部是垂直的方洞，大部分有塔柱，洞頂的天花板刻成正方形的藻井，上面有飛天、捲草、蓮花和小坐佛等圖案，變化很多，有十幾種不同的樣式。其中小坐佛的樣式，尤爲別緻。佛身面積並不大，下身坐在一朵盛開的蓮花裏面，僅露上身，未穿衣服，用一條長帶圍成圓形的佛光，穿過腋下，由臂後再繞到佛光外圍飛舞着，佛光成了兩環。這是極爲精巧的手法，用佛身、蓮花和飄帶組成一個完整的形體。這幅構圖，當做單幅作品，既不失其獨立性，當做裝飾雕刻，也富於圖案趣味。這種形式，在鞏縣石窟中使用得很多。

鞏縣石窟的雕刻作品，以「禮佛圖」浮雕爲最多，每個洞窟都分成兩行或三行，把這個題材反覆地刻在石壁上，總計約有二十多幅；由於石刻保存得比較完整，多數都很精美。這種題材不同於描寫釋迦生活的「佛傳圖」，雖然描寫的是貴族的生活，但却是當時社會生活中相當眞實的一部分，因而雕刻家就能直接地運用雕刻的形象，反映了他們的階級面貌。在這些浮雕裏面，描寫了身軀高大、儀態雍貴的供養者夫婦，而與之形成强烈對比的是從屬的、十分矮小的侍者，



厚感情的中年的慈母，使人感
到十分親切。在衣褶上，處理

井藻 魏北窟石縣靈

他們的身形幾乎比主像小三分之一，這在眞實生活中是不可能見到的，然而雕刻家却有意識地這樣强調，以藝術手法，從身形的比例上和動作表情上，描寫了截然不同的階級特徵。在那前呼後擁的儀仗隊的行列中，集中地描寫了當時統治階級的喧囂氣燄和顯赫聲勢。這些作品使人聯想到北魏貴族的驕奢淫佚，和他們空虛生活的眞實面貌。

在西部洞窟的外壁，有一個唐代小龕，在構圖上具有戲劇情節的特點。這一組雕刻，表現了釋迦和佛弟子阿難、迦葉，以及菩薩、天王、力士的活動，高高矮矮，參差錯落，利用蓮座、蓮梗、蓮葉和蓮實聯系起來，很像是一個優美的古典戲劇場面。在龕頂上，有三組高低不同的小佛坐着或舞着，頭上都圍了一條佛光似的圓帶，姿勢生動活潑。龕的下部是一排欄干，欄干的每格裏面蹲坐着一個小鬼，兩手托住欄干。龕底有六個怪獸，背負着這個像是舞台似的佛龕。龕的下面，用一條橫綫隔開，在橫綫的下面，跪着一供養人，雕刻家在這裏描寫了現實社會的人。作品中各個人物的身分、地位，安置得十分恰當，雖然面積不過三尺左右，但却像是一座石窟或廟宇的縮影。用近於戲劇的形式來處理這樣的內容，是個非常新穎的創造。這種創造，使觀者感到熟悉和親切，把佛與人的距離縮短了，因而也更能發揮它的藝術效果。

圖版石棺圖代漢畫像圖

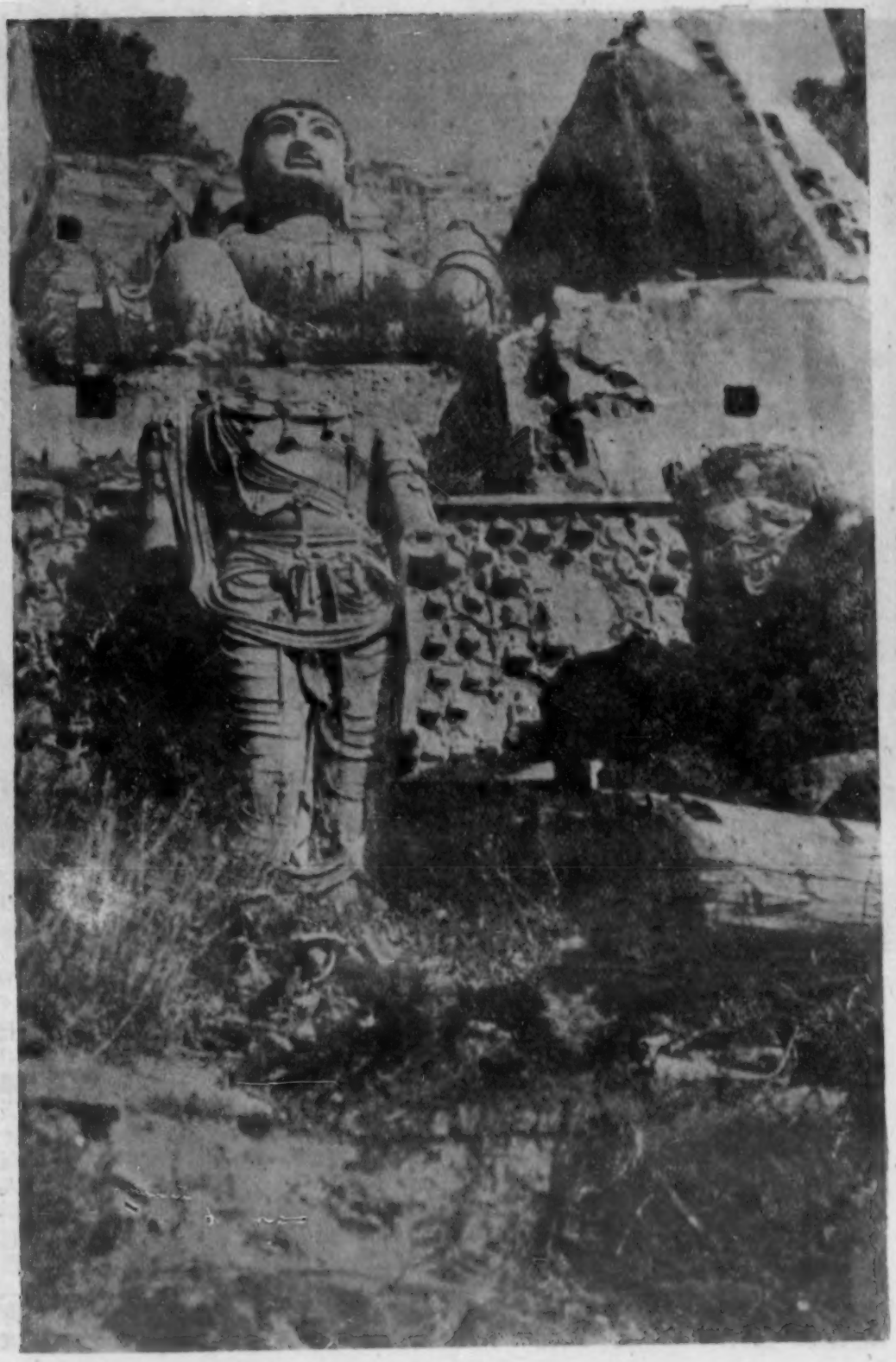
五、天龍山石窟

天龍山是太原東南約三十里的羣山中最高峯，拔海一千七百公尺，傑出的石刻作品就刻在這險峻山嶺的腰部。這個山分爲兩個峯頭，八個石窟刻在東峯，十三個石窟刻在西峯；最早的石窟有三個，創建於北齊高洋經營太原別都的時候（公元五五〇——五五九年），其他都是隋唐時期的作品。

天龍山全部石窟作品，已經遭受了帝國主義分子的洗刼，被破壞的慘重程度遠遠超過了龍門和響堂山，不僅佛頭佛身大部被盜走，即連飛天、柱頭等小的裝飾雕刻也未能倖免。石窟下面有一座古廟，叫「聖壽寺」，是宋代的建築，裏邊原有很多優秀的泥塑作品，但在解放太原時被閻匪燒光，現在是一片瓦礫，僅僅剩下些泥塑的斷臂殘肢。

在東峯西部，有一個二重階梯式的龕洞，龕洞前面，原來木構建築，現已塌毀無存，上層是釋迦大座佛，從下面看去，約有兩丈餘高，這是天龍山僅存的比較完整的作品，也是此處最大的佛像，估計爲隋末唐初作品。這尊大佛，頭、身、四肢的比例相當準確，衣服褶紋是寫實的，面相秀美，兩眼注視前方，神情慈和而凝重。下層被破壞得很厲害，原有三菩薩像，左右文殊、普賢均被打毀，只剩下普賢下面的一隻象還比較完整。中間的觀音立像，頭部及兩臂的下半段也失去，軀幹刻得相當寫實，形體飽滿，肌肉豐潤，頸、肩和腰部佩掛着玲瓏的環珞，自腰部以下，佈滿了流動的衣紋，菩薩身後壁面，有許多小座佛，用捲草雲成柔軟的纏枝，把這些小佛像聯綴起來，遠遠望去很像一片盛開的花叢。觀音身上的衣飾和後壁的裝飾小佛，使龕中增加了不平常的氣氛，似乎有一種優美的旋律迴轉在龕洞的周圍，引起了「環珮丁冬」的聯想，爲了寄托美好的生活願望，雕刻家在這裏用靈巧的佈置，創造了幾乎是具有音樂效果的境界。

天龍山最優秀的第十四洞唐代作品，已被偷竊破壞得幾乎精光了，現在只剩下東壁一個斷裂的菩薩肢體，雖然是一點殘餘的形體，但是還能够看出這件作品的卓越成就。菩薩頭部已失，兩脚被毀，手也丟失，腕部斷掉，由胸部到腹部被斜砍下一大塊，如果不是作品特別傑出，恐怕不會有人注意到這樣的殘破肢體。這是一個突破了佛像規格的創作，它不是一般菩薩矜持着的情感，不是憂定靜止的神態，而是在休憩中的慵懶無力，在自由思考中本能地產生的輕微動作，充分流露出生活美感，不僅在袒露着的胸部、腹部和臂膀，精微地刻劃了形體的比例和位置，而且表現了肌肉和脂肪的細膩，以及皮膚的潤澤之感，透過薄如輕紗的裙裾，表現了豐腴的肌肉，衣服的褶紋，宛轉流利，緊緊地貼服在肌肉



天龍山唐代露天大佛

（去盜子分義主國帝國美爲像造代唐尊一的面對它）薩菩坐代唐 洞四十第山龍天

上，過去曾有人稱它爲「曹衣出水」（註），眞是相當確切的形容。

在聖壽寺門前的廢墟上，有兩個殘破了的泥塑天王像，頭部已失，但未完全傾頹，高大的身形，猶屹立在翼牆的旁邊。這兩個天王以互相對稱的姿勢，踞坐在台座上，姿勢都是大動作，各不相同，但所表現出的力量和四肢動作的角度，却是均衡的，互相呼應的，合於舞蹈節拍的。腰下的長裙，隨着身體的轉動，沉重地垂落在地面，使天王增加了穩定之感。在天王身上，每處

（註）北齊畫家曹仲達繪畫作品的衣服具有輕薄貼體的特點，好像從水裏出來一樣，所以叫做「曹衣出水」，可能是受了印度犍多王朝藝術影響。

關節的聯接和轉折的地方，都作了相當細緻的描寫，各部分肌肉的凸起處和相互關係，清楚準確，可以看出雕塑家在解剖上是下了很大工夫，用非常認眞的態度來進行創作的，着重地顯示了天王渾身都是力量。這兩個天王，一方面各個局部動作運動很强，一方面整個姿態又不失其鎭定沉着，因而這力量就顯得格外强大。

風格的細緻和刻劃形體的眞實，不僅是上面介紹的三處作品的特點，而且也是天龍山全部作品的共同特點，可惜大部分都被破壞，已經很難十分眞切地看出它的全貌來了。

六、響堂山石窟

響堂山石窟分南響堂和北響堂二處，都在河北省峯峯礦區，兩窟相距約三十餘里，公元五五〇年以後北齊文宣帝高洋時所建。南響堂是兩重階梯式的斷崖，上層五窟，下層二窟；北響堂重要的有七窟，其中包括隋、唐、明代所開鑿的小窟。

南北響堂山的石窟也像龍門雕刻一樣，遭到嚴重的破壞，佛像大部無頭，僅存佛身，佛座和佛光。北響堂規模最大的第七洞石壁上，所有小龕主佛，都是後來配上的；在響堂山的佛像中，現存的完整的典型作品，是不多了。

這裏的北齊佛像樣式，和北魏顯然不同，不再見到細腰寬肩；一般的佛身肌肉豐滿，身軀健壯；從僅存的佛頭上看，由北魏的挺拔秀美變爲厚重敦實的風格，佛身所着的衣服，多半寬大鬆動；衣服褶紋，也由富於裝飾意味的淺刻，變爲比較寫實的高雕。兩處洞窟都很華麗，裝飾花紋充分地使用了龍、鳳、渦雲紋、垂鱗紋和火燄寶珠，是繼承了漢晉傳統的。兩處洞窟中還有一種很像古代希臘抱琴樣式的花紋，是中國晉代以前沒有的，別處的石窟中也很少見到。各龕主佛背後的佛光，一般都採取圓形，似乎是保存了健陀羅的原來樣式，然而兩者的根本精神，却仍然有着中國的特點。從上面這些特徵來看，北齊的佛像作風，是反映了北方民族的純樸性格，形象更加中國化了。在裝飾花紋上，還是在不斷地吸收外來形式，同時也更多地接受了民族藝術的傳統，把兩者融合得更加妥當舒適，並發揮了獨創性，使之成爲一種新的風格。這種成就，爲隋唐雕刻藝術的發展打下了基礎。

北響堂山第七洞是當地最大的一洞，寬十三公尺，深十二公尺，中間是一個大塔柱，四面嵌刻佛龕，洞的四壁，平列着一行小龕，小龕上面，各有一個很大的裝飾浮雕，用捲草、蓮花、火燄寶珠組成燭台似的樣式，這種樣式，無疑地

是從抱琴式花紋變化來的，意匠手法相當巧妙和洗鍊，它給人的印象是高聳、飛動和靈秀，環繞着中間的大塔柱，使塔柱更增加了崇高之感，四壁都一律以這種方法佈置，把整個洞窟襯托得十分整齊而瑰麗。

從上面介紹的幾處石窟雕塑作品中，可以概括地了解到幾個時代佛像的風格和特點，並且可以從這種特點裏面看出它在歷史發展過程中的軌跡，這對於我們認識民族藝術的傳統是有用處的。

以雲崗「曇曜五洞」爲代表的北魏前期作品，在許多地方接受了健陀羅的樣式，如高直的鼻、薄唇、濶肩，衣服瘦短露脚和平行綫的衣紋等等。至於比較華美的裝飾，舟形佛光，陰刻花紋，斜上的眉等等，又和健陀羅式不同，許多地方採和了民族傳統的風格和技法。在佛的微笑的面部，常帶着一種莊嚴的感情，這也是雲崗早期作品的特徵之一。雲崗石佛的體形，大都比較健壯挺實，反映了北方民族的一般的形象。因此，它不是帶有普遍性的中國樣式，而是融會了外來形式和中國傳統，具有民族色彩和地方色彩的北魏早期作風。

北魏後期的作品，可以用龍門的古陽洞和賓陽洞爲代表。由於統治王朝竭力吸收漢族文化，在政治經濟上有了某些改革，出現了暫時的繁榮，這樣的社會條件也給佛教美術以發展的機會，這時的作品，在繼承北魏前期作風的基礎上，思想感情比較開擴起來，作風比較自由，生活氣息漸漸加强；在形象上的具體表現是面相秀潤，表情比較溫和，唇較厚，眉梢較平，肩部較狹，腰較粗，衣服較爲寬鬆，衣褶衣紋開始突破了並行綫的規格，變得飄動流暢，向寫實的方向發展。

北齊和北周（包括了東、西魏），時代交錯着，但作品風格却各有特點。北齊佛像的一般特點是硬直少曲綫，頸較粗，鼻寬短，眉梢低垂，衣擺更長。北周佛像則身體較爲修長，神情優婉，面容韶秀。北周作品不同於北齊，也是和當時的社會條件分不開的。宇文氏能够建立政權，主要是依靠漢族「士族」的支持，他們尊儒復古，力圖恢復「漢官威儀」，這種風尚影響了佛教藝術。北齊和北周的作品，雖有不同的地方色彩，但是在接受漢族藝術影響的一點上，却是相同的。

隋代建國僅有三十七年，皇帝都崇信佛教，曾大力加以提倡。據記載上說：隋文帝楊堅在位的二十幾年中，全國製作佛像達十萬餘尊，裝修佛像達一百五十餘萬尊，這樣大批製作，作品自然流傳很多。楊堅統一中國，恢復了漢族的統

治，在政治經濟上都進行了巨大的改革，暫時緩和了一些階級矛盾，發展了生產力，社會曾一度趨向繁榮。這時，佛教藝術在繼承北周風格的基礎上也發生了變化，最明顯的，是已經完全融合了外來藝術的部分，佛像的具體特點是身軀厚重，面部較平，頤頰飽滿，唇厚，衣褶衣紋接近眞實，裝飾華麗，佛座大部分是圓形的蓮花須彌座等。總之，神采煥發，生氣蓬勃，反映了這一時代的精神，創造了完全成熟的新的民族形式，並且進一步充實了現實主義的精神。

唐代是中國歷史上一個偉大的時代，農業和手工業在較長時期內，都有飛躍的發展，各種文化藝術隨之進入了一個光輝燦爛的時期。宗教事業（特別是佛教）在統治階級的提倡之下，呈現了空前未有的繁榮，在當時十分雄厚的社會經濟基礎上，人們的物質生活和精神生活都得到一定程度的滿足，作爲意識形態的宗教內容，也改變了北朝的情況，人們不再完全把它當作慰解生活痛苦的幻想，而成爲歌頌這個偉大時代，追求享樂的一種生活方式。反映到佛教藝術上，是更爲密切地結合了生活，更多地從現實生活中吸取創作素材，進一步發展了前代的寫實技法；佛教的特點表現爲形體眞實，身軀健美，肌肉豐腴，面容飽滿，脣潤頤豐，彎下的眉毛，明澈而略顯凸起的眼睛等等，集中地塑造了人們對於富裕安樂生活的理想和希望。唐代的工藝美術非常發達，在裝飾雕刻上較隋代更爲多樣而雄邁；佛身上的衣服也和已往不同，一般都是單薄的絲織物，褶紋圓細。唐代隨着國家力量的充實，發展了對外貿易，通過商品貿易，與外國文化的交流相當頻繁，一方面將中國的文化向外傳播，一方面又吸收了外來的形式加以融化，因此，在藝術上出現了許多新面貌。上面所說「曹衣出水」的衣服樣式，便是可以和印度笈多王朝的佛像作品找到它們之間的線索的。

由五代到北宋這一階段，隨着佛教的趨向衰微，佛教藝術已經不像過去幾個歷史時期那樣，不再是當時藝術形式的主流，而美術創作的主要力量已經趨向於繪畫和工藝美術方面。並且在這些方面取得了前所未有的卓越的成就。這時期的佛像基本上繼承了唐代的樣式，精神氣魄不如唐代飽滿充沛，但却表現出細緻纖巧的風格，同時，在寫實技法上也有了很大的進步，人形物象更加準確，也更加接近眞實，生活氣息和人間情味越加濃厚，例如麥積山的北宋龕洞，把供養人擺到菩薩身旁，身形大小和精神狀態大體一致，與其說把人的雕像安排到佛的世界中去，毋寧說使佛的形象更加生活化了。這是北宋佛像最突出的例子之一。宋代佛像一般的特點，不像唐代的豐碩肥胖，變得下巴較尖，鼻子由厚重變爲秀美，眼梢上挑，雙眉削狹，身體的裸露部分減少，衣飾全部漢化，身形苗條，姿態嫣娜等等。作爲反映人民生活感情的一種表現形式來說，在形象上是相當眞實具體的；尤其那十分洗鍊的技法，在宋代以前很少見到，說明了宋代的雕塑

技術是達到了更高的成就。

如何精確地判斷佛像作品的年代，是一件相當複雜的工作。尤其在沒有文字證明的作品上，只好根據它的一般特點作爲差不多的估計，不一定完全準確。因爲在各個朝代興衰交替的動亂時期，在不同的地區，不同的質料條件上，各個雕刻家的特殊作風，特殊創造，以及經後代補修或摹仿的問題上，許多作品都呈現出複雜的變化，如初唐和晚唐就有很大的差別，前者簡樸渾厚，後者就變得穠艷纖靡，南部石窟北朝後期作品秀麗婉約，北部的早期作品則剛健雄壯，泥塑作品比較顯得細嫩柔和，石刻就比較顯得粗壯挺實，有的作品，同時具備兩三個時代的特徵，判斷它的年代，是比較困難的。上面提到的各個時代的具體特徵，只是爲了找出它的共同的特點，還不能做爲鑑別年代確切的根據。同時，這種鑑別，主要也是爲了有助於我們對這些作品的了解、欣賞和學習。

從各處石窟作品的時代特點中，一方面我們可以看出中國古代的佛教雕塑和其他藝術類型一樣，隨了歷史上不同的經濟政治生活的發展變化，反映了不同的時代精神；一方面，把他們聯繫起來，也找出了佛教雕塑自身發展的共同性，這種共同性大體上表現爲：

一，由接受外來的，受一定規格限制的題材內容和形式逐漸地結合了民族生活的特點，在不斷的創作實踐中，又繼續吸收外來藝術的優點，豐富了、創造了新的民族風格。同時，在這種變化發展的過程中，逐漸突破了各種規格的束縛，走向更爲廣濶的、結合實際生活的創作道路。由幻想的、神的世界，逐漸形成反映生活的現實主義的風格。

二，在表現方法上，由簡單變爲複雜，由比較粗率趨向比較細緻，由富於裝飾意味趨向眞實具體的描寫。在技法上，由樸實硬直，大體大面，一步一步地進到圓熟洗鍊，細緻描寫。中國古代的雕塑家，在長時期辛勤的藝術勞動中，循着這條道路，創作出非常精美的作品。

通過六處石窟雕刻藝術的優秀作品和上面的分析，我們可以得到不少的啓示：

首先可以看到我國古代雕刻家是怎樣地尊重民族藝術的優良傳統，使外來的佛教藝術融合了我國傳統的題材和形式，既然顧到和佛教藝術內容的協調，又適合了人們的生活習慣和審美觀點，因此我們感到它相當自然和貼切。在不斷地創作實踐中，根據人民羣衆傳統的欣賞習慣，逐漸融化成自己的形式和風格，從佛的面相、身形、服飾的不斷發展和

創造中可以看出，佛的形象是一步一步地中國化了。例如唐代佛像單薄的衣服，便與印度龜多式的衣服有顯著的區別。它大胆地吸收了外來形式，又發揮了自己的創造性，豐富了我國雕刻藝術的內容。

佛教藝術作品，因爲題材內容受着一定的限制，在反映人們的社會生活和思想感情上是有一定困難的；但是這些石窟却體現了一個特點，古代的雕塑家突破了這些限制，力求反映人們生活的眞實面貌，例如雲崗的「佛傳圖」，「犍陟辭別」，天龍山的十四洞菩薩，鞏縣石窟寺的唐代小龕，麥積山的宋塑等等。雖在千百年後的今天，看起來都還具有新鮮的生活氣息，親切動人。而這些作品，所以能够具有動人的魅力，是從表現生活的一點上得來的。在這一點上，它對於我們也具有啓發作用。

在這些優秀的作品裏，我們也看到了古代雕刻家豐富的想像力和智慧，他們在長期的藝術勞動中，創造出多種多樣的風格和形式，例如北朝大佛，就有雲崗二十洞的挺健，三洞的爲麗，龍門古陽洞式的清癯剛勁，響堂山的厚重敦實等種種不同。在表現不同性格而決定了不同風格的例子上，可以舉出龍門的唐代作品，既有潛溪寺大佛的沈靜慈和，也有奉先寺大佛的秀麗溫和。即使表現同一感情，也有不相同的表現形式和作風，如麥積山的力士雕得粗豪厚重，天龍山的天王，雕得細緻精微。同是表現雄猛的感情，却運用了各種不同的手法，千變萬化，無一相同。從各處石窟雕刻的技術表現方法及其發展變化來看，可以理解到古代雕塑家如何力求完滿地、眞實地、具體地描寫題材對象，例如在構圖方面，雲崗六洞南壁的佛龕內部就表現得緊湊而不局促，統一而不單調，變化豐富而不紊亂，對於菩薩、羅漢的位置方向、衣服綫條、佛光、傘蓋等，都處理得十分適宜，發揮了襯托主題思想的作用。龍門古陽洞的一組小飛天，用了一縷舒捲自如的長雲和弧形的翼，來增强凌空飛舞的氣氛，取得了優美動人的效果。此外，不僅在每龕或每組的作品裏，即使在許多洞窟中各部分作品的關係上，雕刻家也費了許多心血，使它們彼此呼應、互相補充，也同樣取得了上述的效果。在怎樣强調重點，簡化細節的問題上，雕刻家也注意省略或是刪除了某些肌體或是衣飾的細部，而在面部表情，姿勢動作上來集中表現出物象的特點，使主題思想明顯突出。例如雲崗東部洞窟中的伎樂飛天、鞏縣石窟寺的蓮花小座佛等作品，便具備這種優點，充分顯示了雕刻家在藝術創作上高度的概括才能，表現了古代雕塑家在技術上的卓越成就。這種技術上的發展，是特別值得重視的。

爲了鼓舞我國人民在過渡時期偉大的建設工作中的勞動熱情，爲了用社會主義、愛國主義的思想教育人民，隨着形勢的發展，雕塑作品將會成爲大量需要的美術品了。新中國雕刻工作者，除了要學習社會主義現實主義的創作方法，深入生活，了解生活本質，鑽研技術外，同時也該虛心地、認眞地向祖國一切有價值的藝術遺產學習，認識和接受民族藝術的優良傳統，從中吸取經驗，創作出爲人民羣衆所喜聞樂見的、具有新的民族風格、民族形式的作品。

從三個破壞文物的事件看 各地宣傳保護文物政策還應大力進行

北京市朝陽門外九天宮有明代銅質鎏金雷祖像一座，重約一萬斤，銅仙官像兩件，重約五千斤。一九五二年羣衆就向府政反映，請加以保護。中央文化部曾請北京市文物組調查，並遷移到妥當地方保管。該組祇是派人去看過兩次，並沒有很好的安排處理。後來民政局將九天宮移交給房地產管理局，因此在一九五三年五月也將這三個銅像交給他們接管。去年八月房管局東單區管理所將這三個銅像賣給東四區合作社砸碎熔化，當廢銅使用。

一九五三年濟寧專區嘉祥縣建設科修建洙河橋時，以二百七十餘萬元收買嘉祥村羣衆挖掘的漢墓石一百四十餘方。據說洙河橋的中段所用石塊，有一半是漢墓挖出的刻石，上面都刻有很精美的花紋和圖畫，具有很大的歷史價值。

去年膠州專區藍村車站山東省某分公司建築房屋時，以每方四萬元收買羣衆在即墨縣屬之古城一帶古墓中挖出的碎磚一百餘方，因而引起破壞古墓七十餘座的事件發生，在挖掘古墓時除將掘出的漢磚砸碎賣掉外，尙有陶器、銅器及貨幣、瓷器等也同被破壞。

從上面三件事情來看，破壞文物的事件仍沒有完全絕跡，因此宣傳保護文物政策各地還應大力進行。

博物館藏品的保管与修復（一）

M.B.法爾馬考夫斯基著

原序

法爾馬考夫斯基教授是一位具有精湛研究的專家，他在長時期科學活動之間，曾對各種物質文化歷史紀念品及博物館藏品的保管和修復的理論與實踐問題，作了深入的分析研究，「博物館藏品的保管和修復」這本書，就是他所著作的。

作者逝世於一九四六年三月，這本書是他的遺著。

這部著作的基礎，是作者一九三九年在列寧格勒給克魯普斯卡婭共產主義政治教育學院博物館地誌學系學生們講授的講義。

作者在其逝世之前不久對於這些講義，曾重新加以修改與校對編纂，並且準備好由地誌學及博物館工作科學研究所印刷出版。

作者把這部著作獻給了青年博物館工作者，他把本書的目的和任務規定如下：

「把本書作者在五十年，特別是最後二十五年間，在考古科學學院盡極大勞動才獲得的東西，作爲有系統的參考書交給青年工作者們——作者認爲這就是自己一生的責任，這就是五十年來自己最正確的總結。在這總結中每句話背後都是頑強的勞動。讓青年工作者們細心地研讀這個總結，把這個總

結利用到自己工作中，並繼續發展作者所沒能作到的問題吧！」（法爾馬考夫斯基語）

法爾馬考夫斯基的著作必須成爲每個博物館工作者必讀的參考書。

在戰後時期要求對博物館藏品的保管及其修復進行巨大改善工作的今天，這部著作，是會獲得極大的意義的。

第一篇　保管

術語「保管」的意義。保持「Status quo」（即：保持「原狀」——譯註）。對長期保存的主張

「保管」和「修復」的概念包括着極廣範圍的問題。這些問題是關係着合理的保管博物館藏品，關係着防止這些藏品的毀壞，關係着使這些藏品盡可能恢復其原始面貌的。

因此，這些概念就包含着可以稱爲一切博物館工作者起碼學識的那些必要的和基礎的關於物品的知識，並且如果沒有這種知識，那麼就不應該使任何人來對博物館藏品進行直接工作。

在這一工作中，如同在舊的醫學中一樣，科學的論據是在很長時期的經驗論、匠人習氣和不少巫術氣氛之後才出現的。

在現在，這已經是不可想像的；在合理的經驗論的成就下鋪下了科學基礎，經驗論中許多東西已經被拋棄掉了，而對於巫術氣氛的行爲宣告了不調和的鬥爭。精密的科學實驗成果代替了由經驗論方法所積累的觀察。

保管一語起源於拉丁文動詞 Conservo，它的意思是「保管」物品，顯然是保存其完整。在這裏「保管」物品——是表示把物品保存得使它既能够不失去自己區別於他物的突出的特性和歷史文物的特徵，又能够保存其本性。

人們常常說，重要的是保存物品的「Status quo ante」（拉丁文）。翻譯過來就是「以前曾具有的狀況」，即物品

在其未被搬入博物館之前所具有的狀況。但是，保存絕對的原狀，這其實是幻想，這是達不到的，因爲，僅僅是從無生物也生存着而且它們根本不可能是永久不變的這一點來講，就根本不能保持物品在被獲得時的狀況。甚至於任何礦物的結晶都會發生各種變化的，何況我們所研究的那些物品，那就更不能保持絕對的 Status quo（原狀）了。

我們舉一個最簡單的例子，它會說明這問題的。假如，我們往地誌博物館拿一件可以標誌當地特徵的地方服裝。這件衣服在某時會經是日常着用的，當然它是會經受到太陽光的作用，會經受到含水氣的大氣和日常一切偶然性質的條件的作用的。所有這些都能減弱物品，使物品所由製成的材料的狀況發生變化。

柏林實驗研究所的研究，以及不列顛紡織廠協會所作的研究都肯定說：遭受過太陽光作用的絲織物品，事實上是逐漸消耗着，在三個月不斷的陽光作用下就要喪失其耐久性的百分之九十五。一切布疋在消耗程度上要少些，但就其本質說來，一切布疋也會發生同樣情形的。

這就是說，曾經穿過的，並且即使只感受過幾次陽光的衣物，那就已經蒙受到開始破壞的刺激。能否把這種刺激停止，以便使物品再不破壞下去呢？這正是保管的任務。我們必須用一切辦法來阻止物品的自然朽壞現象。保管必須是給物品創造某些條件，使物品免於遭受到損壞或不再受到損壞，並且延緩物品的自然朽壞。

在現在，大家都研討着長期保存的主張，這種主張非常爲博物館界人士所注意。首先，這就是把博物館或博物館藏品的全部都放置在能够用自然的辦法盡可能地阻礙自然變舊作用的條件下。屬次在永久結凍條件下發現古代巨象（猛獁）的事情，就使我們聯想起這種主張，這些古代巨象直到我們現代仍然保存得那樣好，以至於這些象肉在解凍以後，都變成相當柔軟，變成狗和食肉動物能食用的了。

當然，這種主張僅能够應用某些極少物品，這些物品是我們要留傳給我們遠代的後輩，以便在五千年——一萬年以後使我們的後代能得到這份博物館全套藏品，而從這份藏品來判斷我們的文化的——僅僅對於這種極少物品才能實行這個主張。

第二種主張：就是在盡可能完全與大氣作用隔離，與一切不相干的物理化學影響隔離的條件下，預先防止物品的毀壞。這就是一九三九年紐約世界展覽會上實現的所謂「致我們後輩的文獻」。爲了這個文獻，曾經徵募與蒐集到從各方面標誌着（在資產階級世界的理解中所認爲的）當代文化的整套物品；並且還附加上一份當代社會的社會制度的簡要說明

等等。這一切都封在最不易受周圍環境化學作用的物質所製成的特別器皿裏，從這些器皿中排除空氣並放入惰性氣體。在惰性氣體內，在用不銹鋼和琺瑯質製成的外殼中，把物品包在了巨幅綾子內，這些物品就被安置在紐約展覽會地區內深度二十公尺的花崗岩斷面的特備的深窪裏。在這個致我們後輩的文獻中，所有博物館以及能够這樣或那樣預計長期存在的其他機構，都要作爲遺產給下幾個時代的所有機構留下簡要的說明材料。這文獻到他們手裏能保存得多好，當然這是我們不得而知的。

在這一方面，我們蘇聯科學院文獻保管與修復試驗所所作的那些實驗是極有趣的。這些實驗的對象乃是我們時代最優秀的紀念物——斯大林憲法全文。試驗所所長恩·波·吉洪諾夫用顯微鏡刻寫方法把文件全文縮寫到面積僅佔一又二分之一平方公分。縮小到這種程度的全文，印到特製的不壞金屬合金板上，並在這合金板上用腐蝕方法刻出來。整個小合金板灌製到特製的玻璃小夾板裏。這種玻璃是不受周圍大氣作用的。這樣的文物可以毫無毀壞危險而保存到七百年到八百年之久。這種文物，是要在顯微鏡下，或者把它反射到銀幕上去，才能讀得出上面的文字來的。

實現這種對最珍貴文物的保存，我們的科學能使文物持續保存到幾個世紀之久。

當然，我們不知道在改善保管方法的工作中最近的將來會給我們提出什麼來，但是無論如何這還是目前人們預計能够將物品保管到無數年後的一些方法。

這是很自然的，只有極簡單的保管方法，在小型的博物館裏才能够實現，然而對憲法全文所作的實驗，在我們蘇聯試驗所中已經是一種極現實的和以後可行的方法了。

我們再來分析兩個主張的第一種的辦法吧。

當然，在博物館中創造永久結凍的溫度是談不到的。但是，同樣也不可以認爲這種主張是空想的臆造。應當找出來在博物館的條件下可以實現，並且在一定限度內保證不開始毀壞的那些溫度極限。

下面就是作爲大可值得注意的一個例子。在紐約地下鐵道博物館實用藝術部所得到的結論認爲是必需把自己的藏品保存在溫度零上四度的黑暗房間內。如果嚴格的保持住這些條件，那麼就能完全保證避免發生最主要的破壞作用的現象，特別是：防止光的作用，保證物品不變的體積，不變的濕度，以及澈底消失對破壞物品起巨大作用的微生物的發展條件。在一定水平上的溫度和濕度能用設置調節空氣的特殊儀器來保持穩定。

這樣，看來是最難的某些保存的條件，是可以在博物館中實現的，並且有些博物館中在實踐上已經實現着。但是只要記住一點——甚至於在這些條件下，也談不到絕對地保持原狀的。

處理考古材料是特別困難和麻煩的。在這種情況下，談保持原狀甚至於是一種罪過：難道能盡量保存在古代織物和皮革中迅速發展着的破壞狀況嗎？當進行着腐敗的變化，進行着木、骨、角的物質瓦解，金屬的礦化，這時候還能保持這種狀況嗎？

我們有責任去處理物體的這種狀況，改變這種狀況，而不是因爲根據理解得不正確的原則而使其保持完全原封不動，因爲我們這種頑固的保存只能損害物品而不能保存它。發掘時，很多物品在一發現它們的時候看來是保持得很好的，而過一些時候就失掉自己色彩，並且往往完全毀壞。這些物品往往簡直是眼見着在我們手裏就要毀滅掉的，因此就需要採取緊急的辦法來預先防止這種毀滅。例如哈拉呼圖在考茲洛夫氏進行發掘時候的許多文物（註）以及我國南方草原的巨形墓葬中的許多織物都會發生過這樣的毀滅。因此，沒有特殊專家的嚴肅的參與，那麼往往會使最貴重的物品遭到不可彌補的損失的。

應該直言不諱地說，因過分地愛護這些物品不放心其他專門人材接近這些物品而給物品造成的這種損害，不僅是在舊時代的組織得不好的發掘時，或者在沒有技術上十分精練的工作人員的小型的簡陋的博物館裏才會發生，就是在那些高枕無憂的認爲自己有足够的業務知識的大型博物館裏，或者在那些還沒有通曉某些現在已成爲起碼的組織規則的大型考察隊中也會發生的。

關於考古發掘問題在開羅（一九三七年三月）的國際會議上，已對關於考查隊的組織、考查隊的成員、裝備等等作了詳細規定，但是會議上所製定的組織標準，它所涉及的當地以及小型博物館中藏品的保管的問題，對於我們考古實踐

（註）「當我們發現這些神像時（在網狀織物上的中國字畫），在我們面前呈現了浸潤在嫩藍色和嫩粉色光彩中的神妙的坐像。這幅佛教的聖像給了我們一種有生氣的、意味深長的和莊嚴的感覺，我們很久的被它所吸引着而不能離開——它是如此的難於摹擬。但是隨隨從織物的這邊或者那邊一拿，馬上大部的色彩立刻就脫落了，而所有的迷人力量也和色彩一起像輕渺的幽靈一樣消失了，先前的美麗只殘剩下淡淡的回憶了……」（見考茲洛夫著：蒙古、阿爾多和死城哈拉呼圖。一九二三年版，五五四頁。

來說還是有很大距離的。

但是，如果不固執於「考古學上的不可侵犯」原則，以及因此不盲目的崇拜這個原則，那麼就應當嚴肅地對待對博物館物品進行處理的問題，即嚴肅地對待修復的問題。

博物館藏品保管的一般條件

博物館建築物的設計條件

因爲在博物館裏保管物品首先是由建築物的設計條件，即建築物的大氣生活條件來決定，所以博物館工作者也首先應當注意這一方面。

博物館的建築條件決定於下列各要素：照明，空氣狀況（即空氣的氣體成份），溫度，濕度，積污程度（塵土含有量）以及支配與管理這些要素的可能性。在沒有最後的一個條件的地方，就需要特別嚴格地對待那已經確定作爲不變的條件或既有的那種設計條件。如果這種設計條件不能合乎基本要求，那麼博物館工作者的責任就是盡全力保衛那些交付於他掌管的博物館藏品，避免粗暴地將這些藏品導至可以遭到毀滅的人所共知的條件中去。每個博物館工作者都因其保存歷史文獻和文化紀念品而對國家和人類負有巨大責任。

下面所敘述的關於博物館建築物條件的一些簡明知識，乃是每個博物館工作者所必備的技術常識的起碼的和基本的部分。

一、光線

博物館中所有物品可能處在下面三種狀況下：（一）它可能是陳列出以備羣衆觀看；（二）它可能放在儲藏庫中爲了保存；（三）它可能放在資料室內、試驗所內、工場內，供某種研究與加工之用。

如果說在儲藏庫中最好是完全不用自然照明（在工作時間再開電燈），那麼對於陳列的物品說來，照明就是決定物

品可以使人看見的顯明程度的基本條件。外國的大博物館，倫敦國家陳列館以及斯堪地那維亞和德國的某些博物館，爲了這個目的甚至於拒絕使用自然照明而採用電光，他們的理由是因爲電光照明是經常的、並且是可以調節的力量，而太陽光卻是具有毀壞性質的。

對於資料室和試驗所工作來說，只有繪畫是要求日光的，而所有其他各種紀念物是在任何照明下都能够加工與研究的。

在我們工作中，我們仍然用自然照明，而電光照明只是用在晚間，或者在較暗的房間裏。

於是，在我們面前是一個如何解決這深刻矛盾的問題，這矛盾就是：陳列要求强光以便最大限度提高物品的顯明程度；而保存的目的又要求最大限度晦暗和保護其避免太陽光線。

現代科學在分析太陽光和它各個光線對一些物質材料的作用時，得出了結論說：看不見的紫外線是特別起作用的光線。這不是說其他光線是無害的，不過紫外線這種光線其化學的活動性是非常稱著的。因此，重要的該是保護博物館藏品，特別要免於這些光線，因爲這些光線看不見，並且不易受到普通的博物館的注意和管理。

普通窗戶玻璃能够阻止住一定數量的紫外線；所謂鏡子玻璃，即厚的磨玻璃則能阻止更多一些的紫外線；但是阻止紫外綫最多的玻璃是鉛玻璃，換言之，即水晶玻璃。這種玻璃裏作爲溶劑的乃是氧化鉛。現在研究出一類能阻止大量紫外線的特殊玻璃。在某些博物館裏，就是用這種玻璃修成整面採光壁的。這既能滿足陳列的目的，又能保證避免有害光線的過度的作用。

以下講到各種物質材料時，將到處指出該物質材料對光線作用的感應性的大小。現在作爲一般規則應當公認：必須保護博物館一切藏品，使之不受直接太陽光的照射，而在有繪畫、文件（在紙上、古代草紙上、羊皮紙上的）、織物、公文的地方，在晴天的日子裏，窗戶必須要用窗幔遮上。

完全避免太陽光幾乎是不可能的。就是說，不管我們怎樣把光源遮掩得黑暗，而這光線總要在一定數量內滲到室內來，並且相應的破壞着物品。從而，問題就在於如何使這種破壞能够被阻止在某種程度之內。感應最靈敏的是繪畫和織物，因爲在這裏遭受損害的乃是在化學成份上最纖細的、最脆弱的質地，是作爲視覺印象基礎的東西——色彩。爲了避免普通窗戶的某些不便，往往在博物館中設置屋頂光源。這種光源對陳列是方便的，但是它不是對一切物質

材料都方便的，而供給屋頂光源的這種構造本身就是一個蓄熱裝置，因而對待它要極其愼重，並且要採取一切辦法來使玻璃層不致過熱。例如，俄羅斯博物館（列寧格勒）新建陳列室的玻璃屋頂之間，在夏天，溫度就昇到了六十五度。目前還未必能有普通的、可採用的辦法，用來足够有效地防止這種過熱現象。因此，在較熱的地方，根本應該拒用這種屋頂光源。雖然，我們知道在開羅（埃及）設有在玻璃屋頂之間不斷流水的裝置，但是這並不是到處都可能採用的。無論如何，當臨到酷暑時期，這些屋頂之間必須設置白布製的窗幔，使這窗幔把全部屋頂的玻璃天花板遮蓋好，並且要注意在屋頂玻璃建築（圓頂、屋蓋）與天棚（大廳中的天花板）之間裝設强力通風器。

這就產生電力照明及其無害性質的問題。

電力照明在我國幾乎是到處都能用的。在太陽光常常是特別可怕的破壞因素的中央亞細亞地方，改用電力照明的辦法是極引人注意的。

因此，電力對圖畫、或一般地對博物館藏品（我們把圖畫、文件和織物當作是感受刺激最靈敏的物質材料）是否能起任何一種特別的破壞作用的問題，就是很嚴重的問題了。在這裏，結果是取決於電力照明的設計方式的。有一些電力光源是極富於紫外線，甚至於比太陽光還更多；例如弧光炭素燈就是這樣的光源。這種燈發射巨大數量的紫外線，因此，作爲博物館經常照明，當然是不能用的。同時有另一種燈，按其光的性質相當接近於日光。還有試驗室用來試驗褪色程度的特製的燈，這種燈幾乎可以傳達出太陽光的全部來。

必須考慮在這樣的條件下，中央亞細亞和高加索的許多博物館中改用電力照明，並不是毫無意義的事或者不能實現的事情。在一切附屬房間裏、儲藏室裏，電力照明是很適當的，只有繪畫修復工作室要例外。

二、空氣、空氣的氣體成分；溫度，採暖方式

空氣是氧氣和氮氣的混合物，在這兩種氣體中純氮氣並不活潑，而氧氣則起氧化作用，特別是當氧氣處於臭氧狀態下的時候（O_3）。除此之外，在空氣中還有微量的氬、氖、氙氣和氪氣，還有較多的水蒸氣和二氧化炭。在城市條件下最常遇見的使空氣偶然汚雜的，除二氧化炭之外，就是含硫磺的氣體、硫化一氫和氮氧化銨。如果對待博物館藏品一般地說來是稍爲嚴肅些的話，那麼就應該很嚴肅地對待博物館內的空氣成分。

在沒被污染的正常空氣中，一切有機成分物質材料（如纖維、皮革、油脂（繪畫上的）、漆、大部分色彩、紙、等等）都進行着緩慢的和不斷的氧化。質密的石、陶器、貴金屬變化得非常緩慢，所以假如空氣大體上清潔，而溫度的平均變動是在正常限度內而且沒有特別突變時，那麼這些東西在實際上被認爲是不變的。但是，如同以後在分析各個物質材料時將要弄清的那樣，這對一切列舉的物質材料並不是都有相同作用的。

空氣的污染起着巨大作用，特別是大城市裏。

關於水蒸氣的作用，以後作專門講述。在這裏應該說的是：在溫度有着巨大變動時，空氣中所含有的水就能够起最有力的機械破壞作用，因爲水凍結在物質材料的空隙內（例如：大理石、磚、等等）時體積上就增大起來，以不可阻止的力量漲裂着這物質材料。在沒升火的博物館房間內，也能够有像在露天地所發生的這種現象。

除水蒸氣之外，在空氣中經常有二氧化炭（CO_2），它和水在一起就形成活動性極大的反應劑，這種反應劑就能够溶解那些看來似乎很堅實的材料，例如像大理石。

但是對博物館藏品材料是眞正災害的乃是亞硫酸氣體。這種亞硫酸氣體與空氣中的水結合在一起，首先成爲不穩定的亞硫酸，而後硫酸離子 SO_3 和水就能够形成對所有各種博物館藏品的材料都起破壞作用的極有力量的硫酸 H_2SO_4。

還有另外兩種上面所提到使空氣污濁的氣體——硫化氫和氫氧化銨——也是具有特別大的活動性的。

亞硫酸氣體的主要來源是煤烟，因此最新式的以及西歐的部分博物館建築，都修建在城郊，並用公園環繞起來，以避免和大小工場、作坊等等毗鄰。其他兩種氣體的主要來源是污水窪、厠所、屠宰場、牲畜欄、馬舍和某些生產部門。這就使我們嚴格地對待在博物館內部佈置輔助設備的問題和嚴格地對待博物館庭院必須保持整然有序的問題，至於與博物館隣近的地區就不用談了。

如果說我們用採暖的方法能够抵制溫度的變動，用換氣的方法能够抵制空氣的污染，那麼很明顯，我們就必須對這些問題研討得更爲詳細。最後的一個問題往往能獲得特別重要的意義，因爲它能使我們來解決博物館生活中另一種極端重要的情況——這就是解決抵制空氣的硬質污染物：煤煙以及特別是灰塵。

如同觀察博物館陳列品時必須要有光線一樣，正常的溫度也是博物館可以利用的條件之一：因此，正常的採暖設備問題必須首先得到解決。

我們許多博物館還用着普通室內用的暖爐，即所謂荷蘭火爐（編者註：荷蘭爐即壁爐）來採暖。不管什麼種類的臨時性火爐，或者俄羅斯式火爐，在博物館中都不是可以使用的。對於木材採暖也同樣可以這樣說的，但可不能這樣來談石煤（註）採暖。當然最好是這種石煤採暖能够帶有密閉的爐門，而不是帶有可以自由開閉的爐門；因爲這種爐門能够發生炭氣（CO），除此之外，帶有自由開閉爐門的火爐其生火過程本身就要求極大的勞動。（這裏寫的「石煤」（硬煤是爲了區別於「泥煤」（烟煤）的——譯註。）

應當盡全力强調在爐子中不用可以發生亞硫酸氣體的石煤，因爲亞硫酸氣體本身也能直接起作用，它能使一些物質褪掉色彩、變質，或者它貪婪地吞掉大氣中的水而變成硫酸，而因爲它是酸類，所以對一切物品都會起最大的破壞作用。列寧格勒的夏園中大理石塑像就是受這種作用而令人痛心的證明。所有這些塑像都從上到下被窩蝕了，並且有些地方它們都像溶化了的糖一樣。

這種現象之所以發生，是因爲列寧格勒的大氣充滿着因工場、輪船以及以石煤爲主要燃料的其他地方所產生的亞硫酸氣體。亞硫酸氣體能使大理石變爲易被水洗刷的石膏。這樣，就發生了一種鈣因化學變化而成爲另種鈣的現象，於是大理石製的物品就漸漸成爲脆弱的了。這是在露天中發生的，而在露天地裏無論怎樣還是進行着空氣的强力清潔作用，特別是從海上和河上有風吹來的時候。

石煤在博物館內往往帶來更大的害處。亞硫酸氣體能使繪畫失色，能使紙張、織物失色和變質。因此，用石煤生火爐是在任何情況下也決不可以的。因此用木柴生火的荷蘭火爐，對博物館說來就往往有着較大的優點。

但是這種火爐也有本質的缺點。第一個和主要的缺點就是：在博物館房屋內造成了開放火源，使火災的危險就能够增大起來；並且用荷蘭火爐採暖的房屋無論如何溫度也是不够均勻的。靠近火爐周圍的空氣比屋子另一角的空氣往往較熱。特別不方便的是不能把火爐安在窗子旁邊，結果室內各部溫度的差別幾乎是不能消除的——窗旁的寒冷空氣常常不能烤暖。除此之外，把劈柴搬進來的同時就能够帶進來垃圾，與垃圾同時經常也能帶來些能使博物館藏品遭受巨大損害的害蟲。最後，這種火爐要求極多的勞動：如果在博物館內有四十台火爐，那麼爲了生火往往需要費去許多勞動的。在大建築物裏力求採用暖氣，這是很自然的，因爲它能順着管子把阿馬士式燃燒室內的熱氣送出來。生火的地方在地下室的某處，空氣在鐵製燃燒室中被火燒熱，熱氣從這燃燒室中順着安在牆裏的管子通出，通過出氣口到達大廳裏。大的建

築物必需有若干個生火的地方。

這種採暖方式在節省燃料和勞力的意義上是方便的；它能够避免由木柴產生的一切灰塵和泥垢，而使室內因來自離大廳很遠的單一熱源所生的熱氣變爲溫暖。但是這種採暖方式有很大程度使人不快的特性。首先，燒得過熱的空氣是那樣乾燥，以致使濕度往往遠離了正常的限度，結果使木器傢俱逐漸乾裂，織物過度乾燥等等。這時必須人工地使空氣濕潤，或者採用另種採暖方式。

阿馬士式採暖的另一缺點是：對空氣進行加熱的燃燒室內所供給出來的空氣本身總是帶有一定數量的過燒微塵，特別是燃燒室過燒金屬的微細粉末。

例如，曾經一度佈置爲國立俄羅斯博物館歷史生活分館（列寧格勒）的伯布林斯基的古老邸宅裏，甚至於掛在牆上的、四框鑲得很好的水彩畫和油畫，都在其玻璃下面燻進去了微細的過燒微塵；這些畫掛得離燒熱空氣的敞開出口越近，那麼污積程度也越厲害。

在國立俄羅斯博物館內，當一九三九年對採暖進行總體改修的時候，曾經從牆內把生鐵管子拆除下去，因爲舊式的阿馬士式採暖方式的熱氣常常從這些鐵管子的各個地方漏出來，原來這些管子已充滿大量沒能通過換氣口找到出路的紅褐色煤煙。正是這種煤煙在別的地方就進到建築物的空氣裏來了。

這樣，阿馬士式採暖方式是有着一系列極嚴重的缺點的。因此特別修建用來作博物館的新建築物，已經完全拒用這種採暖方式了，但是在舊的宮廷中、邸宅中，這種採暖方式幾乎是共同的。它要求對放出來的燒熱了的空氣必須進行過濾以及使這種空氣濕潤。

其次一種採暖方式——這就是用燒熱了的水蒸氣或燒熱了的水來採暖。蒸氣採暖方式，當然在經濟上是極其有利，在管理上是很方便的，因爲可以在離得很遠的鍋爐裏使蒸氣變熱，而採暖又可以在任何時候關閉，或減低。但是這種採暖方式能放出極高的溫度，因此在放熱器或暖氣管上平常往往因發熱而很快地附着上灰塵。這種灰塵和乾燥程度很大的空氣附着在一起，乃是這種採暖方式的嚴重缺點。

從而，我們只剩下了水熱採暖，而現在幾乎在所有巨大的博物館裏採用的正是這種方式的採暖。這種方式採暖具有蒸氣採暖易於操縱的那些巨大優點，而在這裏暖氣管子又不能發生那樣强的放熱，因爲它的界限是低於一百度，這就是

說因烤熱而堆積的塵土也要少些。但是，所造成的空氣向暖氣管流動以及容易堆積塵土的情況，仍然是需要注意的。爲了盡可能長久些保護陳列品免於這種煤煙，就應當把暖氣管安置在屋子中間，或者安在窗戶下面。

所有這些採暖方式都要求付以極大的注意和經常的監督。大博物館現在已經使用自動監督調節溫度的採暖方式，並在大廳中及儲藏室中已轉變成條件經常不變的大氣。

博物館室內溫度的平均變動，一般地認爲一年間以十二度到二十五度之間爲界是可以的。當然，向來認爲較相當的是平均溫度，即：在濕度（用水熱採暖）約在百分之四十五到百分之六十五之間（空氣潮濕時，濕度在百分之七十以內的條件下），溫度爲十六度——十八度。

——戴黃戎譯自蘇聯M·B·法爾馬考夫斯基著「博物館藏品的保管與修復」第一篇。

要目預告

本刊下期將發表下列的文章，請讀者注意。

敦煌石窟勘察報告　史岩
凉州天梯山石窟的現存狀況和保存問題　王子雲
新疆拜城赫色爾石窟　陳明達
四川巴中、通江兩縣石窟介紹
敦煌附近的古建築成城子漢土塔及老君堂慈氏之塔　宿白
「莫高窟記」跋　王去非
關於龍門石窟的幾種新發現及其有關問題
陝西長安斗門鎮發現周代文物簡報　李長慶

複製陳列品的陳列技術（一）

1 「實物」的複製

在實物的複製品中，首先要研究立體的原物（實物）的複製問題。

有些立體複製品是某一對象的摹製品，而另外一些却是事先對所有必需的材料進行科學研究以後所創造的陳列品。

立體實物的摹製品（體積和原物相同）

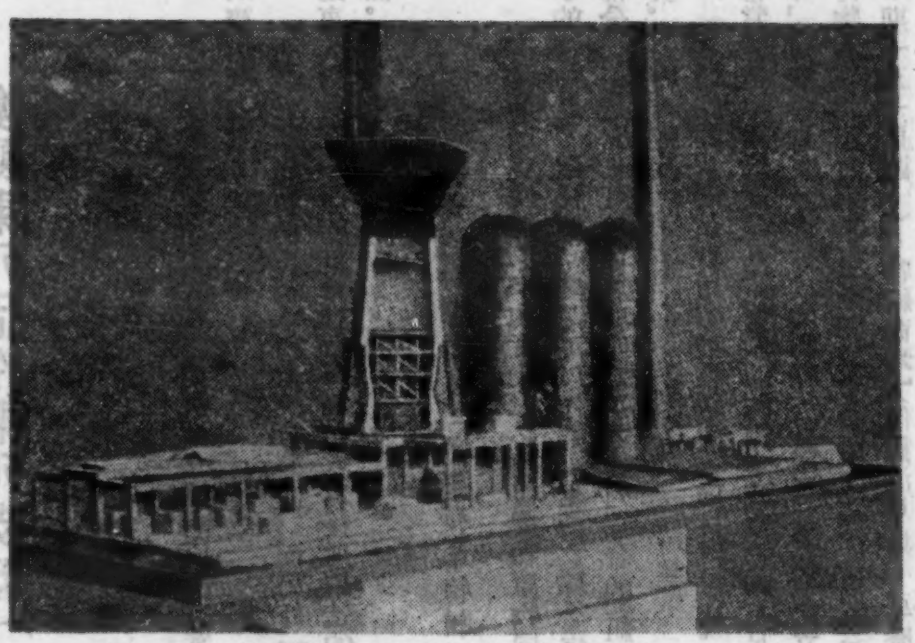
有時候因爲缺乏原來的實物，必須複製和原物同樣大小的摹製品。這樣的摹製品可以作爲「生活」綜合中的一部分，但是它也可以單獨地作爲主題陳列綜合的組成部分。

立體物的摹製品可用各種技術由各種材料做成。人們常常製造木器的改建品——個別的標本或原物的不足的部分，複製由貴重金屬製成的物件（電鑄）。例如，國立歷史博物館複製了契爾東內茨的花瓶（參看本刊一九五三年第十期一五一頁圖十），特維爾地方侯爵波里斯·亞歷山大諾維奇的獵矛等，錢幣和鑄錢的模子也有複製品，書籍和檔案文件也有與原物酷肖的複本。

地方博物館在地方歷史方面如果缺乏某件陳列品，而這件陳列品在中央博物館中只有一件，因而不能移交給地方博物館時，地方博物館可在中央博物館訂製複製品以彌補陳列中的空白。這點在展示地方的考古材料時尤爲重要，因爲精製的複製品有時可以補充發掘材料的不足。當然這種擬製不應成爲憑空揑造，摹製品應當在標籤上加以註明。

在展示自然科學的材料時，複製品也有它的重要性。一般摹製品（形體和色彩與原物相同的模形。這種模形可用石膏、蠟、以及用一種堅韌紙漿與膠水樹脂石膏等混合物製成）用來展示各種容易腐爛的水菓。全蘇農業展覽會的經驗證明，在這一範圍內摹製品是能達到很完美的地步的（陳列館中科學研究工作之部就是用摹製品展示米丘林的方法的）。地誌博物館在展示農業產品時也廣泛使用摹製品。例如，我們不能在陳列中長時期地保存捲心白菜，因

此就可以註明原物的重量並附加詳細的說明，用摹製品去代替它。標籤中還必須註明：此項陳列品係精確的複製品而非實物。在自然之部可以用石膏來複製各種古生物（見本刊一九五四年第九期一四四頁圖七十二）。摹製品的質量必須很高，它們應當盡量準確地按照原物複製。



圖一〇五　熔鐵爐模型的剖面（全蘇建築展覽會製。1946年）

模型（модель）

按照比例盡量準確地摹做立體原物的複製物件叫做模型。模型比原物要小（比原物大的模型頗爲罕見）但保持了原物或部分原物的構造與技巧。模型通常用來複製「工業物品」，用來展示革命前，特別是蘇維埃時期的技術經濟。

模型也常用來展示機器、運輸工具、房屋等。主要是用來表明它們的構造。

模型只能表現物體的一般外形。但是用斷面來展示模型（圖一〇五）對於幫助觀衆了解物體的構造和作用是很好的。可以用模型全部地或部分地展出斷面（帶有截斷面或開啓面），可以看見陳列品的內部構造，能够去掉一部分或用透明的材料來代替這一部分）。

爲了明顯，可在小壁上和構造中需要注意的地方，塗上鮮明的色彩。

和工業用實物一樣，模型經常補充示意圖，說明機器動作的原理或物件的構造和裝置。這樣的示意圖常常是可活動的（用手動或用電動機），它們可以幫助說明工業陳

列品的功用。

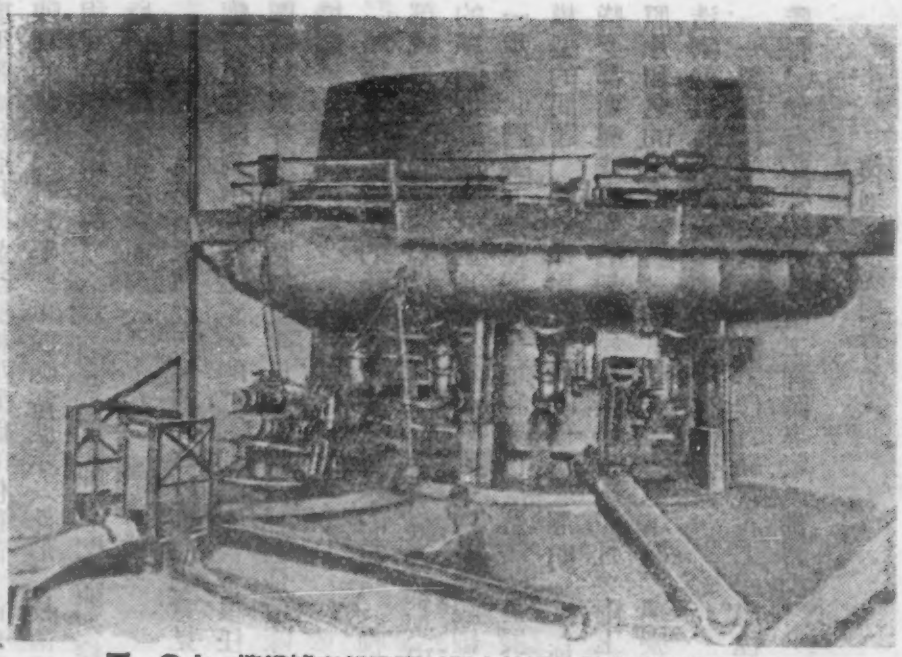
活動模型

因爲活動模型有很好的效果，所以廣泛地採用於技術經濟的陳列中。不過對於只表達物件的外貌而不揭示它的內部構造的模型仍要補充示意圖。

雖然裝置活動模型的費用很大，但這還不是說地方博物館就一定辦不到。只要我們爭取經濟部門的協助，就可以取得像火車頭、拖拉機等的優良模型。對於地方的博物館說來，這樣的模型在蘇維埃時期之部是非常有用處的。庫茲涅茨鋼鐵工廠所屬的斯大林博物館中，就有高爐和其他機組的模型，這些模型已經成爲這個生產部門的博物館的主要陳列品。

比例尺的選擇

選擇正確的比例尺寸對於製造模型是很重要的。模型的比例尺寸當和博物館或陳列室協調。這才可以按照它們的大小來比較和對照物體。對於有些物體的模型比例尺寸不可太小，因爲比例尺寸過小，就不能看清它們的構造。中央蘇軍博物館中，坦克的模型（長不過三十——四十公分）放在眞實的龐大的武器旁邊，看來好似兒童的玩具。在展示某物體時，若要展示其全貌，模型往往只能做得很小。反之，若只展出物件的一部分，就可將模型做得大些（圖一〇六）。



圖一〇六　熔鐵爐底部模型（斯大林博物館庫茲涅茨克冶金工廠技師之家1949年）

機器的模型（由於眞實機器的尺寸和它們的構造的複雜）常按實物縮小五分之一或十分之一，這點必須在比例尺的標籤中註明。工廠的模型的縮尺往往是五十分之一或百分之一（視房屋的大小和所佔面積的尺寸而定）。油井架的比例尺寸通常是十分之一或二十分之一。主導陳列品的比例尺寸有時要大些。

原物的質地應當在模型中表明（即使模型是用和原物相同的材料做成）。金屬的物件和構造不應當看了使人覺得是木製的，應使人感覺它是金屬。在製作時，許多金屬物件是用木頭來做，做好後用鍍金屬的方法再給它鍍上所需的質地。

着色

在使人了解上，模型的着色有很大的意義。物體外部的着色通常能達到逼眞的地步。

在裝飾模型和着色時。有時略去細部，只盡量準確完全地展示物件中的主要部分。

製造模型的準備工作

製造模型要求陳列的設計者進行巨大的準備工作。必須精心地選擇材料，考慮全部構件。陳列的設計人必須熟悉關於陳列問題的文獻材料，研究陳列物體的運動原理，取得圖紙和照片，並編製模型裝飾的任務書。首先要決定陳列的目的，確定哪些東西應當展示（外形、技術操作過程、構造的細部等）。這些問題要隨陳列品在陳列綜合中所佔的地位和主題而解決。

工業物品應徵求該生產部門的專家顧問的意見。顧問應指出在陳列中那些是重要的。顧問也應當審核任務書及圖紙、照片。顧問應該是來自替博物館製造是項陳列品的機關。

按照展示提出的任務就可決定展示的體積（物件的全部或部分）、截面的部位、模型的縮尺。這些都要由陳列的總的佈置出發，並且需要和藝術家一道去審視細部。進一步，我們要選擇模型的質地和顏色，解決關於展示活動模型的問題，關於採用電氣化的標示、照明等。所有這些，都要製成書面的創造模型任務書，並且要附上實物的照片和它的結構圖紙。圖紙越詳盡、越準確，那麼模型製造家就越易保證模型應有的準確和質量。

製造模型，要求博物館工作者經常在工作過程中予以監督、如有必要，可約請工程師專家以備諮詢。

模型的說明書

已製就的模型，除了需要說明它的名稱和縮尺的標籤以外，還要編製說明書——也就是簡明的技術經濟規格

（對於機器則應介紹生產能力、服務人員數、淨空尺寸、重量等）。說明書的形式是標有數字的原文表，鑲嵌並固定在模型之旁，詳盡的敘述文字則置於紙夾中（隱蔽的陳列中）。

模形（Maket）

模形是立體原物的藝術的複製品。它也是立體的，但較原物爲小。

模形的尺寸較原物小，模形只要表現物件的外貌就够了，不一定要介紹物件的構造原理，而模型則要準確地介紹物件，通常還要複製活動的物件（機器、工廠等）。

按照展示的對象，模形可分爲下列幾類：

（1）地形（主要是表示地形起伏）的模形；

（2）景觀模形；

（3）說明某地（森林、田野等）生產過程的模形；

（4）建築計劃綜合物（城市、住宅區、住宅、工業聯合工廠等）的模形；

（5）個別房屋和建築物（外觀）的模形；

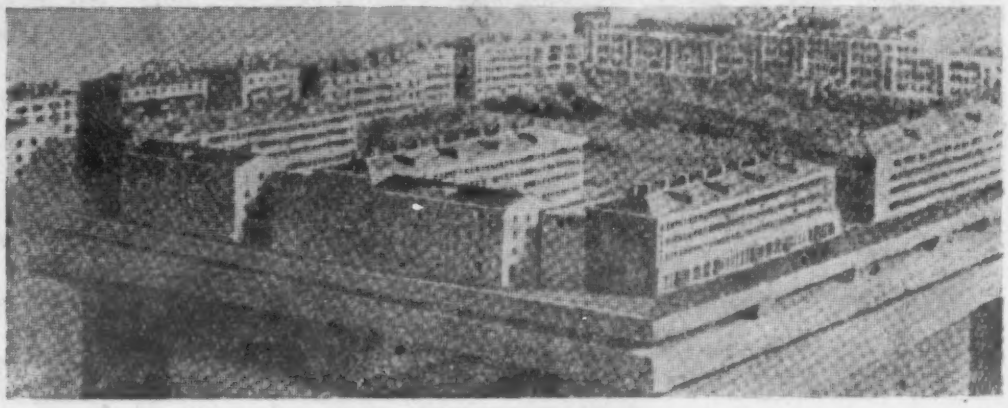
（6）內景（生產的和日常生活的房間）的模形。

按照模形在陳列室中的地位，應區分：（1）可以從各方面觀察的模形（圖一〇七、一〇八、一〇九）；（2）從一面看的模形——這種模形裝在壁龕中，或放在可以從一面來觀看的匣子裏（圖一一〇、一一一）。

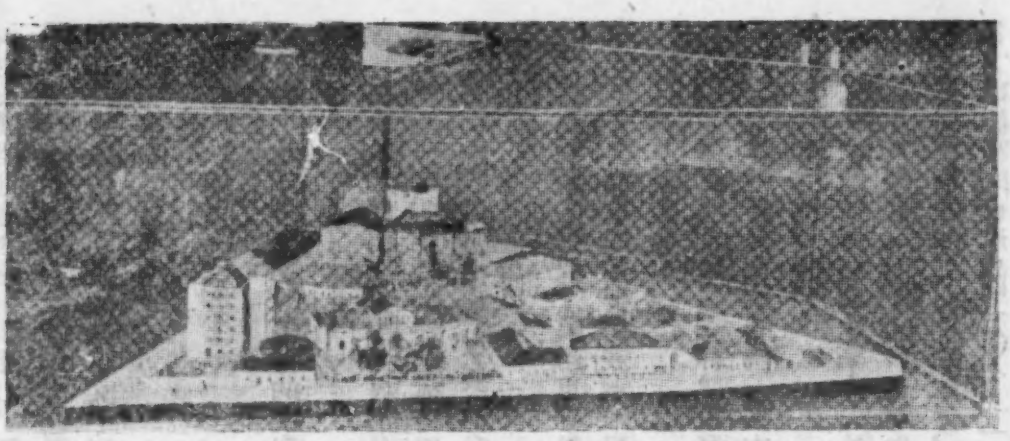
此外，模形可以是固定的，也可以是能活動的。

模形的採用

模形可以應用於地誌博物館各部門的陳列中。在自然之部，我們可以看到關於地質史的景觀模形，展示地方地形的模形等。在歷史之部，可以看到原始社會生活的模形，不同時代中不同階級的模



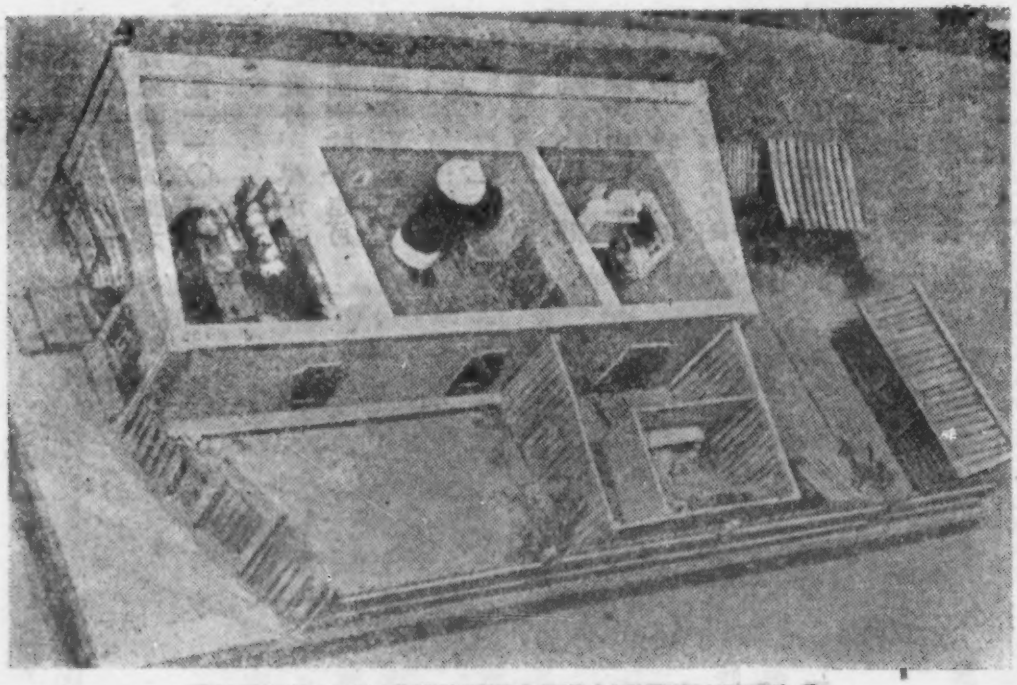
圖一〇七　高爾基城布塞金街區的模型，可以從四周觀覽
（高爾基省立博物館 1948 年）



圖一〇八 住宅區模型——說明莫斯科資本主義建築
(莫斯科城歷史與重建博物館1950年)

形、各個房屋和房屋綜合的模形。在蘇維埃時期之部，模形可以用來展示工業廠房和建築物，用來展示生產的內景、住宅和社會公共建築、城市等等。

展示現代最新的複雜的技術成就時，模形往往是唯一的不可取而代之的陳列形式。不可能在陳列中用原物來反映技術操作過程，展出極複雜的機組和機器，但是，模形却能很成功地介紹某種工業車間中的工序和工程成分等。



圖一〇九 食物雜貨店的模型；揭去屋頂以示房屋內景
(喀山高爾基博物館1950年)

模形材料的選擇工作

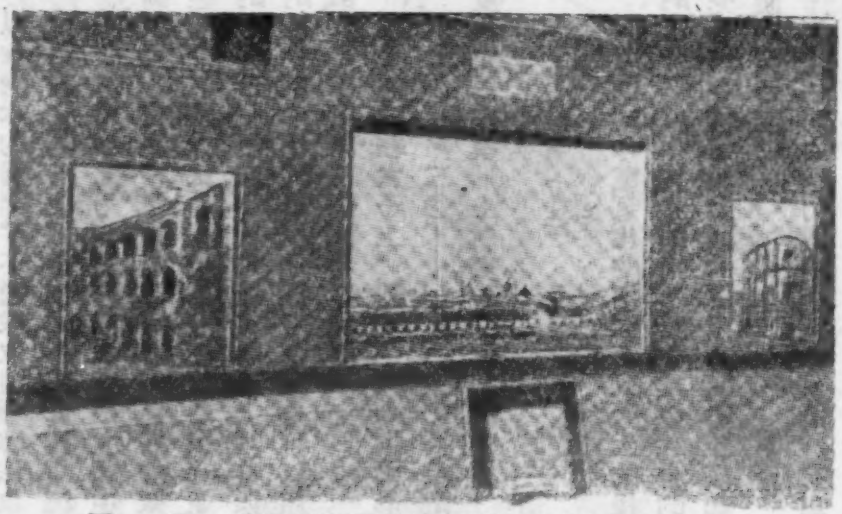
製造模形的材料，必須經過十分愼重的選擇，使根據所收集的材料能够作出眞實的、藝術的複製品。對於重建具有歷史意義的模形尤其要進行許多準備工作。爲此，必須選擇插圖（圖片、圖畫的照片）和紀實的書面材料——與之同時代人的證據、公文的記載、平面圖、地圖等（參看E·N·得拉可赫魯斯特著「關於社會陳列綜合中模形的位置和內景的問題」——蘇維埃博物館一九三五年第一期二十六——三十二頁）。這樣的重建要求進行巨大的科學研究工作，批判來源，以便具體地眞實地恢復歷史事件的情景。

陳列形式的選擇和模形的藝術裝飾取決於模形在主題陳列綜合中和在總的陳列體系中的地位和意義而定。

現實主義的模形

模形的藝術裝飾可以採用各種形式。革命前博物館遺留下來的模形都是些細小的零件。這樣的模形不但不能給人關於主題的完整印象，而且往往是一種很笨的方法，特別是在置入人體模形的時候。莫斯科歷史與重建博物館就會犯了自然主義的毛病，在革命前工人宿舍的生活模形陳列中，窗帘、裙裾都是用眞的細紗製成，人物的面孔也塗上了種種顏色，好像市場買的洋囡囡一樣。這種形式不但不能使觀者注意主題；相反的，倒將注意力分散到瑣細的事情上去了。特別糟糕的是「玩具式」的小人。

在同一博物館中，另外有個工人住宅的模形。這個模



圖一一〇 「札里亞其耶」的透視畫。大小不同的三部分，下面是札里亞其耶的平面圖（莫斯科城的歷史與重建博物館1950年）

圖——莫斯科札里亞其耶街景前景的房子比背景的房子高些（莫斯科城的歷史與重建博物館）

形的構件不是孤立凸出的，一切都服從一個主題，服從於單一的藝術構思，表現的手法也是正確的、令人信服的、現實的。整個模形的結構是：將主要的東西放在前景上，後景的着色是深暗的，取消了揭示主題時一些偶然的、不重要的細節。在地誌博物館陳列模形中，應緊緊地把握住現實主義，那就是用可理解的、平易近人的、藝術的形式來表現內容。

在模形的裝飾上，往往把那些不重要的細節捨棄，集中的表現主要的東西。這樣，模形的主題就很明顯。在土木建築的模形中，房屋是很詳盡地展出的，但房屋周圍往往塗上中性的顏色（灰色或沙色）而不是自然主義地添上一些樹木等。在平面的模形中，帶有綠蔭的土地常塗綠色，以作樹木的圖例。不過採取這種辦法也應當是有限度的，因爲過分圖表化可能使模形不眞實，流於形式主義。

在製造模形上用特寫的方法突出主題中主要部分，是一個最好的方法。這種方法可收到良好的效果，並應廣泛的應用。這個方法是不把許多細節展出，並且只是突出物件的一部分，把它們放大擺在前景上。其餘部分放在深顏色的後景中。正像模型一樣，模形也可以用顏色劃出個別的部分，作出內部剖面和截面等。

模形多放在台子上。對於一系列的模形（例如建築模型）須置於一·二〇——一·一三〇公尺的高處。台子的高度決定於在模形上所表現的材料的性質。

動力方法

能運動的和電氣化的模形可以大大的提高觀衆對陳列品的了解。例如使光的指示器在某個綜合的模型上逐漸地明亮和用各種字體寫成的簡單說明書比較起來，就能更快地向觀衆示明。

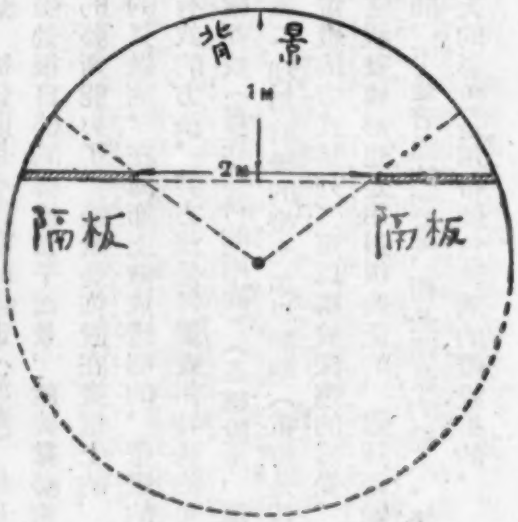
製造模形中動力的方法是很多的，可以用複雜的設備

電動機等，但有時也可以用簡單的手動的方法。

透視畫和透視模形

透視畫（出自希臘文「dia」，意即透過；「horama」意即圖畫，也就是一種帶透明的圖畫）是一種藝術的繪畫，它不是在平面上來表現形象，而是利用透視的方法，把合乎眞物大小的立體景移轉入平面的圖畫上去。這種圖畫常常是藉透光的方法來完成。透視畫乃是廻轉畫的一部分，而且是模仿它製做起來的。觀衆在看廻轉畫的時候（例如塞瓦斯托波爾要塞）就會感覺到自己是站在廻轉畫的中心，當逐漸轉身的時候，就會看見由這一點展開的全部地平綫。將實物或者合乎實際大小的模型化的立體畫放在前景上，使之漸次和圖畫融合，構成了眞實的感覺（繪畫是用各種顏色的光從幕布的前面和後面來照明）。透視畫也就是廻轉畫的一部分，它是參觀者站在廻轉畫的中心，不需要動轉身子來看的一部分廻轉畫（圖一一二）。

透視畫應當要求像廻轉畫一樣，造成觀衆身臨場景的中心的感覺。在平面圖上透視畫是爲弦所切取的一部份圓周，參觀者應站在圓心上，以便有適度的視角和視綫達到透視畫的適當距離。在準確性方面透視畫與模型無異，它是一種立體的裝飾性的圖畫。在透視畫中採用了各種的比例尺寸，其中有第一景的，也有第二景的。看透視畫時總是使人從一面來看，因此可以通過障壁上開的窗口，在障壁之後佈置透視畫。



圖一一二　透視畫平面圖，透視畫佔圓周的一部分（圓弧弦的一部分），參觀者應站在圓的中心。透視畫的長與深之比是二比一。

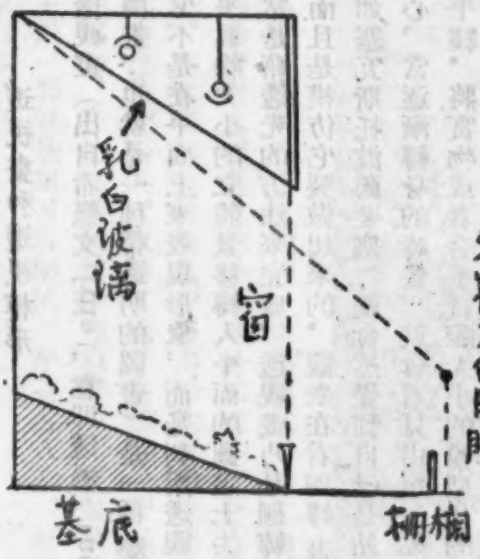
並不是任何一種題材都可以採用透視畫的形式。例如機器，就要精確地複製零件，展示它的構造和動作，因此最適合的當然是用一定的比例尺寸複製模型。展示房屋、內景或房間也多採用模型。

透視畫採用的題材主要是巨大的帶有廣濶地平綫的空間，展示露天中的一組物件。透視畫是一種立體畫，它能够一般的介紹物件。透視畫中應去掉一切不重要的細節，因此它不能使觀衆詳細的、準確的研究物件，它主要是對

觀衆的感情起作用。再者，透視畫的構成正像模型一樣，要求事先進行巨大的科學工作。透視畫的畫應當是現實主義的。

透視畫的主要種類

透視畫應當包括和原來實物一樣大小的第一景。（圖一一三）。在自然之部中，生物羣體與作爲背景的繪畫放在一起是這種透視畫最普遍的構成方法。在帶歷史性的陳列中，有時也可以用和原物一樣大小的模型化的圖畫來代替原物。



圖一一三　透視畫斷面圖

透視畫模形

透視畫模形和透視畫一樣，也需要符合透視畫的構造的要求。它的第一景是由比例尺寸較小的立體畫製成。它和由原物或眞實大小的圖畫製成的透視畫比較，用的材料不多，佔地較小（這種模形也常常叫做透視畫）。

透視畫模形很簡單，前面爲立體的和中間的透視畫景，後景則是不透明的繪畫（油畫），後景備有凹壁。使立體景很自然的轉換爲平面景，就要靠藝術家在製造後景時的藝術能力了。後景是佈置在畫框上的，畫框是沿着圓周的弧做的。在薄布上做成透明的、帶畫的背景是一個非常有效的方法。其方法是將圖畫用特殊的可以透光的顏色描繪而成（畫在布料的兩面）（正確說來，這就是透視畫的定義）。利用前後的燈光加以照明（電燈是按劇場舞台的前沿電燈的方式排列）可以構成深遠的感覺。用遠景法構成的透視畫模形也是用得很廣泛的，這種透視畫模形的立體空間，不是普通的圖畫，而是遠景的縮小。後景是天的背景，天的彩色是用帶顏色玻璃的燈投射的。

透視畫的尺寸和配置

透視畫通常是與照明有關的，並且總是放在壁後的壁

龕裏。透視畫的窗口必須作得比透視畫本身要小一些，其側面做上隔板，使參觀者看不到後景兩側的邊緣。不要讓參觀者看到透視畫的天花板。透視畫的底必須使它斜對着參觀者。（參見圖一一三）。在陳列室中，透視畫的位置應與參觀路綫相垂直而不是放在側面。在透視畫的前面應留下自由空間。爲了不使參觀者過於走近透視畫，應設置圍欄。

透視畫的尺寸通常有各種各樣的，這要依主題、構成透視畫的要素等而定。透視畫的長度與深度之比不得小於二比一，也就是深度應該等於長度之半。如果第一立體景越大，那麼透視畫應越深。後景不應當固定是半圓，應以弦爲標準。天花板可以盡量做得高一些，不要使參觀者看到後面的牆的邊緣。

透視畫模形的佈置

在透視畫的模形中，雖然前景總是比天然的景物小些，但是它却具備大型透視畫的一切構成條件。透視畫模形可以放在參觀者的水平視線上，即一一〇——一三〇公分的高處。透視畫模形的中央部分應當在普通身材（約一五〇公分）的參觀者的水平視線上。爲了便於小孩觀看，每每在透視畫的前下方設梯級。

前景應選主要的物件，捨掉一些細節。在前景上，可放上大型的物件，使之强調出圖畫的深度。如果通過大型的橋門來展示透視畫模形，展示帶有窗景的窗子，橋拱等，就能得到很好的效果。第一景的決定和遠景的恰當的構造，在製作透視畫時是主要的，其他重要問題還有如何使背景與前面的主體景物融合起來。不透明的背景是用油塗在麻布上或油布上製成，帶色的照片畫或布畫都可用來作爲背景。有時也可使用透明的帶畫或不帶畫的背景。

在透視畫之上，光源之前，有時也安置毛玻璃。當透視畫插入玻璃櫥中時，必須保證玻璃櫥有良好的通風設備。若有人工照明，這點尤其重要。爲此，可用圓柱形的通風管，管口用棉花塞住，通過棉花來濾清空氣（大型透視畫的圓柱直徑爲五公分或五公分以上，小型透視畫是一公分）。

透視畫的照明

用人工光來照明，可以提高透視畫的效果。暗裝在脚燈中的光源，能使物件帶柔和的影子，因此可以保證個別構件的浮雕性（參看本刊一九五四年第五期七四頁圖六十四）。

投射直光可以使個別物件突出，還能構成日光的感覺。在照明透視畫時，宜用有色的玻璃。爲了這個目的，可利用劇場用的吊掛式排燈，在燈上安上各種顏色的玻璃

片。另外，也可以採用色燈信號的有色玻璃圓板。爲了不使玻璃受熱炸破，可將玻璃板割成玻璃條（每個燈格中裝三條），並在其下裝白色玻璃板。側面的排燈可和反射鏡一起用。所有的光源都不應使參觀者瞧見。燈要佈置在背景的後方，並須裝設防火器（劇院和博物館中，這種防火器由城市消防局製造。燈也可以塗上所需要顏色。

透視畫宜插入玻璃櫥中，光源不應逼近物件，光源放散的熱量應當用通風的辦法消除。透視畫可以從側面照明也可以用燈組從上面照明。在小的模形中，爲了避免灼熱，光源宜放在毛玻璃的後面或小窗的前面，小窗開在不透風的用漆膏黏合的箱子的頂板上。透視畫的窗最好裝上玻璃，使參觀者通過窗口去看。在這種情況下，不會有反光，因爲照明透視畫的光比陳列室的光强些。

透視畫（由原物和模形製成）也是陳列品。假如遠景做得很好，第一景佈置得很恰當，照明條件好，而陳列品又像藝術作品一樣，根據科學的基礎，正確地描畫了現實，那麼透視畫就一定能引起參觀者的注意。

透視畫模形的運動

在透視畫中，對於加入運動的機械是有若干限制的。只有在不破壞遠景的條件下，才可以在第一景上加入運動的機械。例如，放上活動的料車只能與脚燈平行，否則如果車子朝着縮尺較小的第二與第三景方向深入時，就不能隨之縮小尺寸。有時燈光可用來取得特殊的光線效果（例如行雲、流水、火焰、黑夜與白晝的替換等）。在一個窗中，可以展示好幾個透視畫，其法是使它作機械的移動（像能旋轉的舞台那樣）。

（楊冰譯自阿·依·米哈依洛夫斯卡婭著「博物館陳列的組織與技術」第五章第一節）

文物工作報導

·北京市·

北京郊區發現漢代古城遺跡

最近在北京郊區清河鎮西約二里的朱房村地下發現漢代古城遺跡。這座古城的西南角尚完整保存，夯築層次非常明顯，根據地面殘痕和陶片分佈情況推斷，古城周圍約四里。在古城址內掘出漢代鐵劍、鐵刀、鐵鋤、鐵鏡等生產工具及用具多件。現在北京市人民政府文化教育委員會文物調查組正進行部分清理。（新華社）

故宮博物院收到陳萬里先生捐獻的一批青釉陶瓷

最近陳萬里先生將他歷年來蒐集到的一批青釉陶瓷捐獻給了故宮博物院。這批陶瓷器的時代包括漢晉以至唐宋，一共有五十五件，裏面精品很多。其中主要的有青釉陶樓，據陳萬里先生考證爲漢代永康二年墓中的出土物；有黃釉大陶盤和陶壺，黃釉帶斑點四繫壺和雙繫大壺，是漢晉六朝時期不多見的精品；有浙江紹興唐元和五年王叔文夫人墓中出土的越窯小壺等，另外還有五代越窯刻花圓蓋盒兩件，是越窯中的代表作品。以上各件，均已分別陳列在故宮博物院新闢闢的秦漢隋唐藝術綜合陳列室中。（李鴻慶）

·河北省·

河北省曲陽縣發現彩陶遺址

河北省曲陽縣自一九五三年冬季在修德寺舊址發現大批古代石造像後，引起了當地羣衆對於保護古代文物的很大注意。曲陽縣中學楊建浩、趙蔭棠兩位教師經常結合教學進行搜集標本，今年春季他們在孟良河南岸發現了經初步考察認爲是屬於殷代的遺址（見一九五四年本刊第六期文物工作報導）。今年秋季，他們在該縣曉林村釣魚台又發現了彩陶文化遺址。發現後，他們即報告給當地文化部門。河北省文物管理委員會在十一月九日派人前往作了調查。調查情況是：

曉林村在曲陽縣城西南十五里，位於沙河東岸。村西南三里，有一塊高出河面約十公尺，周圍約有三百平方公尺稱爲釣魚台的台地。從這裏遠望，對岸是太行山的羣峰峻嶺，北面是沙河，東南約五、六里是塔兒坡和穆山。臺

個形勢背山面水，是很適於古代人類生活的自然環境。

在釣魚台的中部，有一條寬約三公尺的水渠把台地正好分成東西兩半。從水渠的斷面來看，台地的土層厚不過三——四公尺，下面就是沙成岩的石底。在這三、四公尺厚的土層中，幾乎完全是流沙的堆積，土質很少。台地的西面被雨水沖刷的坡壁上發現有灰土層，厚約五十公分，上距地表約一公尺，灰土層成弧形向下伸入。由於沒有在這層灰土中多作挖掘，所以沒有另外的發現。

據地面所暴露的彩陶片來估計，遺址範圍約二百方公尺。發現的彩陶片主要是在台地的北部。南部以及其東面、東南面一帶的耕地間，以加沙紅陶和漢代繩紋灰陶片居多，面積約有三方里。

目前得到的採集品，都是從台地北部採集的。陶片以泥質紅陶、彩陶片較多，泥質灰陶片次之，黑陶片只採集到一片。泥質紅陶的泥質堅硬，表面磨光，無紋飾，器形有帶耳罐。彩陶的胎是紅色和灰色，陶質堅硬細膩，紅胎的塗黑色彩繪，灰褐胎的塗棕色。彩陶片有的裏表磨光，有的只表面磨光，可以看出手製的痕跡。從其形制上來看，有斂口淺腹器和小口大腹器兩種，前者的口沿較薄，後者的口沿又有外捲唇和寬平面兩種。黑陶的表面有光澤，黑色，裏面發灰色，陶質相當細膩堅硬，表裏磨光。在燒製方法上是在未燒時塗彩，因此彩色保存較完整。另外還發現有紅陶環一段（似有彩色痕跡）、黑陶環一段、泥質灰陶環四段（其中一段是扁的，寬十七公分）。各陶環的陶質與前面所述的陶片相同。

石器方面，採集到磨光殘石斧一件和很多打製的石器。這種石器似從河卵石打下來的，一面保持原有的光滑面，一面是打製的破裂面，也有的在圓滑的一面具有顯著的平光部分，可能是製陶器所用的工具。其中有一件近似舊石器時代的打製石器，周圍的打製痕跡非常明顯。另外還發現一段白石環，石質與修德寺遺址出土的石造像完全相同，可能採自當地黃山白石。

除陶片、石器外，還有獸骨、鹿角、骨錐、漢代陶片等。鹿角成扁圓形，骨錐磨製粗糙。

彩陶的發現在河北省還是第一次。這次發現的彩陶罐口的花紋形制是小口大腹罐，口沿成寬平面，帶斜條形彩紋，頗與仰韶彩陶文化相似。從一片黑陶片上來看，又極似龍山文化的黑陶製造方法。因此，估計可能這個遺址具有混合性質。以上只是就採集到的材料來推測的，確實的年代和它的文化範圍，還有待將來進行科學的發掘和研究。

關於遺址的現況是，雖然它緊臨河岸，但因爲底部是石質，目前還沒有被水沖毀的危險，不過地表已爲耕地，每年風吹雨沖不斷耕耘的破壞仍不可避免，尤其是已經發

現的灰土部分正是流水冲擊的地方，因此應該立即設法保護或作部分的清理。（董增凱、孟昭林）

。山西省。

山西汾城縣連村史村的古遺址

據山西省文管會王玉山同志報導，去年四月，他因公從汾城縣連村、史村經過時，在兩村發現了古代遺址。遺址的情況是：

連村距汾城十八里，地勢極高。遺址位於該村東北，面積約四五畝，灰層散亂的分佈在地表上。在低矮的斷壁上，也有大小不一的灰坑。採集的文物，有紅陶片三件，器形有平底、長頸、短口各一部，灰陶片十四件，器形有唇部、平底等。陶片以手製的較多，輪製的只有一片。花紋有粗細繩紋、籃紋、條紋、印紋、刻紋等。石器有殘箭鏃，磨光殘石斧、石刀各一件，打製石斧半段。

史村距汾城三十六里，在汾河東岸。該村地勢土阜起伏。遺址長約二里多，在史村站瓦窰廠及路旁斷崖上，都有斷斷續續的遺址痕跡暴露。灰坑內部有燃料木炭殘塊，在遺址範圍內採集到有殘穿孔蚌刀二件，刨光石錐一件，打製石斧三件，灰色粗繩紋陶片一塊，小獸蹄爪、巨獸上頷骨化石及獸牙各一件。

以上兩村遺址都與丁村緊緊相連：史村在丁村以北，相距十五里；連村在丁村西，相距十幾里。因此這兩處遺址可能與丁村遺址是有關係的。

山西榆次市郊發現古城遺址及古墓葬

據山西文管會王玉山同志報導：山西省榆次市東北郊自一九五四年春季以來在工程中不斷發現古文物，其中有古城遺址及古墓葬。

發現的古城，城牆多已塌毀，城是用土夯築的，東西長約三二〇公尺，南北長約四百公尺，最高處約五公尺，最寬處二五公尺。城的東部一段，已挖有極大的豁口與窰洞。有的地方已闢作耕田與街道等。城牆內外，經常有銅、鐵、陶瓷器發現。銅器有劍、箭鏃、錢幣、獸頭形帶鈎等。鐵器主要是生產工具，有犂鋤等。陶瓷片遍地俯拾即是。

古墓只發現四個，都是用極大塊花磚砌成的，現已作了清理。就形制上看，這幾座墓可分爲兩類：一類是單室圓頂墓，出土物有鐵剪、兵器、綠釉陶罐；另一類是方形複室墓，主要的殉葬品有陶罐、陶壺、陶豆、骨灰罐、井

在燒製方法上是在未燒時塗彩，因此彩色保存較完整。另

每年風吹雨冲不斷耕耘的破壞仍不可避免，尤其是已經發

亭、陶灶、大小陶倉、三脚爐、陶勺、陶案、陶鍋、耳杯、陶盤、陶扁壺等。器物內部都有硃紅彩繪。一墓中還有弓、箭等，但都已腐朽成灰了。從殉葬品及墓形來看，四座墓都是漢代的。

據榆次縣誌記載，古城是漢代所置，隋代時爲了便於統治，縮小範圍，將此城廢棄，從此這裏變成了廢墟。

·內蒙古自治區·

內蒙文化局調查哲里木盟庫倫旗古墓破壞情況

內蒙古哲里木盟庫倫旗六家子努圖克（區）杏樹窪村，去年春季破壞了古墓一座。八月間，內蒙文化局派人前往調查。調查中了解到古墓原爲亂石堆砌，起窯廬頂而成。去年春季因受狂風掀颳，墓頂露出，當地羣衆不了解保護文物的意義與政策，其中一個互助組九名組員竟全體參加挖掘，挖掘後並將出土物折價均分。根據調查：墓內共有人骨兩架。出土物中被破壞拋棄掉的有鐵鎖一把、鐵箭鏃一束、銅錢一串等。被老鄉們拿去收藏的有：白瓷雞冠壺一對、黑釉瓶一件、白釉把手壺一件、白瓷碗兩件、鐵馬鐙一件、銅鏡一件、帶白鶴荷花花紋的腰帶上鎏金銅牌飾件五十六件及殘銀臉一付。以上文物，除銅鏡、銅牌、銀臉和黑釉瓶等件外，現在已都獻給政府。從文物及墓葬的形制來看，是遼代遺物。

另外，在該旗六家子努圖克和哈爾稿努圖克境內，由於山洪的冲刷，時有古生物化石出土。這次調查時，在哈爾稿努圖克新愛里屯小河邊拾到動物骨化石一個，長達一米三，沒有下顎骨，原來的上牙每排四顆已被打掉，可能是古代犀牛的化石。一九五二年在六家子努圖克打鹿山村曾被水冲出象牙化石兩件，這次也將它一併運回。從象牙化石的曲度上觀察，是屬於猛獁種的好標本。（李逸友）

內蒙文化局派人調查突泉縣遼金文化遺蹟

去年十月初內蒙文化局派人到呼倫貝爾盟突泉縣調查了遼金文化遺蹟。一九五〇年夏季，突泉縣遭受旱災時，農民盲目「挖寶」，曾破壞了大量古墓葬。當時經縣政府發覺後，即經制止。這次的調查，以一九五〇年破壞古墓地區爲線索，經太和、和豐、和保、和勝、六戶、郭家屯、雙城子等村屯，共歷時十天，調查和了解到古墓葬、古城遺址和金代的界壕、邊堡等許多情況。

在墓葬方面，了解到這一帶古墓很多，這些墓葬全爲亂石堆砌，地表起墳，往往成羣地集中在山腰窩處，行路

時如果稍加注意便可以發現。以郭家屯爲例：一九五〇年該屯老鄉在屯的西山破壞一座地表有亂石堆砌的墳，破土兩三尺後，即見墓頂。墓室是亂石堆砌起穹廬頂而成，墓內用柏木材砌作六角形，正東有黃釉劃花大瓷碗、白瓷酒杯、綠瓷劃花鳳首瓶，玉石珠子和鐵製的馬鐙、鈴、鎖、鏃等物。文物出土後有的被均分，有的被扔棄，現在僅存鳳首瓶一對。這對瓶在調查時已由老鄉捐獻給政府。根據這類文物判斷，這一帶的古墓都是屬於遼代的。

古城址方面，實地調查的是雙城子古城。古城的城牆是土築，高約三米，現已塌廢，但堡壘痕跡還清楚可見。城分內外兩城，內城東西寬四九四米，南北長三九九米，僅南面有門，城內有建築遺跡，瓦礫較少見；外城東西寬三九九米，南北長三五一米，緊套在內城的南面，東西兩側開有甕門。現在漢族農民都住在外城，他們移民到這裏只三十餘年，不清楚當地原來名字，因爲古城分內外二城，所以就叫它做「雙城子」。城的附近曾出土過鈞窯大碗、鐵鏟刀、「元祐通寶」錢等，可能屬於遼金時代。

所調查的金代的界壕在突泉縣的西北部，從它東北方開始，偏向西南伸延，往東經科右前旗通遼倫，往西經科右中旗通林東，是內蒙地區的重要歷史遺蹟。（李逸友）

包頭市清理了十一座漢墓

內蒙古自治區包頭市西郊麻池鄉召灣鄉一帶，一九五三年曾有五十八座漢墓遭到破壞，其中有一部分古墓受到破壞但沒有挖完。去年六月，由內蒙文物組派人前往作了清理。文物組從六月到七月，共清理了十一座漢墓，計有木槨墓四座、磚木墓一座、磚室墓六座。出土物有金銀裝飾品、銅燈、博山爐、鋪首、五銖錢、刷、陶俑、盤、耳杯、盆、罐、勺、灶、井，以及穀米、棗核、骨筒等共二百五十餘件。清理工作結束後，在當地鄉政府和市第三文化館舉辦了出土文物展覽兩次，觀衆約五六百人，在宣傳教育上收到了一定的效果。另外，在包頭市文教局各市委、郊委等有關部門作了彙報展覽。（李逸友）

包頭市及庫倫旗常有古物發現

據本刊讀者周雲鵬報導：包頭市磚瓦廠在基本建設工程中曾發現了很多古墓，有時甚至在一層墓葬下又挖出了兩層墓葬，然而主管部門竟在「無人尋找」的藉口下把這些古墓葬挖毀了。

另外，在內蒙古自治區的庫倫旗，羣衆手中散存着不少的出土文物。例如該旗韓家杖子村一帶羣衆挖出過不少繩紋灰陶罐、陶鉢、古鐵鋤和高麗鍋等。該地附近還有不少的古代小城堡遺址，其中最大的黑城子堡址，經常有銅錢、瑪瑙及黑陶的飾物發現。該旗達林稿村羣衆散存有不少七八分長的銅箭頭及紅色陶器等。村的附近常有屍骨堆發現，傳說這裏是古代戰場。推測上述這些器物，可能是遼金時代遺物。

除了以上的物品外，該旗還常發現古生物遺骨或化石，該旗打鹿山村有農民用近二米長的大獸齒來作拴牛樁的。這些都是值得注意和保護的。

·遼寧省·

遼寧省文化局發出配合基建工人多訓班做好保護文物古蹟宣傳的通知

遼寧省文化事業管理局在一九五四年十二月九日向瀋陽、旅大、鞍山、撫順、本溪、安東、錦州、營口、阜新、遼陽等市文化局，海城、錦西等縣人民政府等發出了配合基建工人多訓班做好保護文物古蹟的宣傳工作的通知，通知全文如下：

「年來，配合基本建設保護文物古蹟的宣傳工作，特別是配合基本建設冬季訓練班進行的宣傳工作，由於各地領導重視，與有關部門的配合，取得了一定成績，凡做了這一工作的市縣，雖還有不足之處，但對文物古蹟的保護上是有一定收效的。如在一九五四年春旅大市文化局和原遼西省文化局都曾組織了人力去配合講課，同時舉辦了出土文物小型展覽會，使基建工人初步瞭解了保護文物古蹟的意義和什麼是文物及如何去保護。他們的經驗是，首先依靠基本建設人員的力量做好文物保護工作，從而加强了文化部門和基本建設部門的聯系，明確了必須依靠羣衆的力量，這樣做的結果，初步達到了發現文物即停止局部工程並能立即告知文化部門，保護了出土文物。但也有些市、縣對此工作認識不足，未能充分利用各種機會，特別是配合基建多訓進行宣傳教育工作，致使工作處於被動，文物遭到破壞。爲此，配合一九五五年各地基本建設多訓班，做好文物法令的宣傳教育工作，是當前的重要任務。

一九五五年基建多訓班即將開始，據我們瞭解，今年的情況是：由黨委統一掌握各工程部門的計劃、總結，由各工程部門分別掌握本部門的多訓時間、人數、對象、順序、教學內容等。多訓時間，大部在一九五五年一月至三月，計三個月，但也有部分提早在一九五四年十二月中、下旬即開始多訓的。多訓對象有工人、幹部，也有技術員，但以普通工人居多。多訓地點，據初步瞭解十市（旅

大、瀋陽、鞍山、撫順、本溪、安東、錦州、營口、阜新、遼陽等市）二縣（海城、錦西縣）皆有多訓班。課程內容及次序，有政治、技術和文化課，政治課在先，技術課在後。

根據上述情況，時間業已迫近，而我們又必須抓住這一時機完成這項任務。爲此，除由省局聯系省委基建多訓辦公室通知各市縣基建多訓部門配合外，並希各市縣接文後，立即着手，按如下要求，做好這一工作：

第一，抓住多訓時機，事先做到瞭解情況，掌握多訓時間、對象、教學順序，做出計劃請示黨委，並與基建多訓部門協商，求得將宣傳保護文物古蹟的講課內容列入基建多訓班的教學計劃中。

第二，講課內容：可根據過去所發或中央印製的「文物政策法令」及中央文化部鄭振鐸副部長所寫「基本建設與古文物保護工作」等小册子及另附我們編寫的「配合基建做好文物古蹟的保護工作」和收集本地的具體實例，做爲教材。教材內容，應着重說明配合基本建設保護文物的重要意義，和爲什麼保護與如何保護等問題，並使工人、工程人員及各基建行政領導部門瞭解文物政策法令的精神和實質。

第三，講課內容應力求通俗、易懂，可適當穿插一些當地的具體生動材料。有條件的市可結合講課，同時舉辦出土文物小型展覽會。

第四，講課後，務須收集反映和意見，並做出總結報局，以便積集經驗，給今後工作奠定基礎。

第五，各博物館應積極參加這項工作，如講課、舉辦展覽會、編印教材等。

一九五五年是我國有計劃經濟建設第一個五年計劃的第三年，加以我省是工業集中地區，基本建設任務又多。這就說明，在這個地區，文物的地下發掘與地上保護的工作是繁重的。爲了使祖國文化遺產不受損失，我們必須把繼承祖國文化遺產和發揚祖國文化的重擔擔當起來。基本建設工人冬季訓練是基建部門做好明年基建準備工作的重要內容之一，那麼配合基建多訓，做好保護文物古蹟的宣傳工作，就是我們文化部門做好明年保護文物古蹟工作的重要工作之一。爲此，必須主動聯系基建多訓部門及有關部門，互相研究，互通聲息，利用好這一不可多得的時機作好宣傳工作。特此通知。」

·陝西省·

陝西邠縣發現一批完整宋代磁器

陝西省邠縣一九五四年秋季由於大雨河水暴漲，縣城

西門外洪龍河的千金橋西岸一段泥土崩潰，露出了兩個瓦缸，當時兩缸即被河水冲走，其中一缸爲村民張留留、强夏季等所搶救；另一缸因水勢過猛，順流而下，沒入了涇河（瓦缸出土地距離涇河約一百五十公尺左右）所撈出的一缸，裏面裝滿了大小磁器約五十餘件。缸內除三件白色器物外其餘都屬於耀州窰系統的。這些磁器的形式非常優美，計有蓮花瓣碗、柳斗形杯、印花盞、印花碟、六楞碗各種形式。陝西省文物管理委員會接到邠縣人民政府通知後，即派員前去了解，向羣衆進行文物政策的宣傳敎育，將上項磁器徵集回會。對於發現者給以實物獎勵，並繼續尋找被水冲沒的另一缸文物。另外，又到原發現地作了調查，發現原坑還有半面存在，口徑只有三市尺，不可能是一座墓葬，因此斷定它是前人所埋藏的遺物。（賀梓城）

陝西省文管會在廢銅中檢出極有價值的文物

陝西省文物管理委員會，根據中央文化部在廢銅中檢選文物的指示，半年以來，除直接向西安國家物資儲備機關鑑定價撥外，又委託各縣在合作聯合社隨時收購。截止目前，已收集到有價值的銅器達二百四十餘件，計有漢代銅壺、銅灶、貨幣、銅鏡、王莽時代的錢範、唐代的銅佛頭等文物。最近該會又向各縣發出通知，指出繼續在廢銅中搶救文物的意義極關重要，今後各縣對於一般不易爲人所注意和發現的地方及過去沒有遭受到戰爭破壞的地方尤應加以注意。（賀梓城）

·甘肅省·

甘肅涇水縣城外有北周時代石刻

據本刊讀者黃中報導：甘肅省天水專區涇水縣城北漢代趙充國墓的東南，有北周天和二年（公元五六七年）魯恭姬造像石刻一塊。石的上部微缺，兩面有像，有一面上雕有佛像及飛天等，並刻有題記年月等八行，是一件頗具藝術價值的石刻。石刻上原有一小棚可避風雨，現在棚已倒塌，石刻露天放置，羣衆有時在上面敲擊或磨刀、斧，石刻已有殘損。建議地方有關部門調查保護，修復原有小棚，並在旁加說明牌，使羣衆了解石刻的價值與意義，自動加以愛護。

·新疆省·

新疆拜城克孜爾千佛洞的修繕保護情況

新疆省文化局一九五四年八月派人赴南疆檢查了拜城縣克孜爾千佛洞的修繕保護工作執行情況。

克孜爾千佛洞的修繕保護工作是按照一九五三年秋季省文化局所擬訂的修繕保養工作計劃進行的。從一九五三年十月到去年七月，在五十二個洞內窟安裝了五十五個門（有的洞是兩個門）和九個窗戶，大修和補修了四十一個洞牆，修洞頂四個、洞前高大土台兩個、大小木梯十六個等。修繕中的重點及工程最大的是編號第六十九窟。在該窟中用了四千多塊磚砌補了前牆和中龕，用木柱支持了洞裏的全部穹頂，清除了洞外五米多高的積沙。另外還修理了前後山通往各洞窟的道路，清除了五十二個安裝門牆的洞窟裏的積沙（有四個洞內積沙到頂）。目前洞窟修繕工程已基本結束。按照修繕計劃檢查，除有六個計劃修繕的洞窟（編號第七、一〇一、一二三、一六〇、一七三、一九七）因過高、過於危險或因在後山，限於目前條件沒有補修外，其餘已基本完成。爲了便利今後的保護工作，解決保管人員的居住問題以及照顧到往來遊人的方便，在山下還修建了大小房屋七間。成立的「庫車、拜城千佛洞保管所」現在就設在這裏。

千佛洞的修繕工程是很艱鉅的。這裏附近只有四、五家農民。去克孜爾鎮上要通過十幾公里的沙漠地帶，而距離庫車和拜城兩縣各有一百公里左右的路程。招請的木、泥工人，都是從幾十里以外的賽里木或縣城裏來的。全部的修繕用料，都要到很遠的地方去採購，但這裏的交通運輸條件是非常的困難。然而這些困難在拜城縣黨委、縣政府以及第三區黨委、區政府、鄉幹部、當地羣衆等的支持幫助下，工作人員的努力下，終於得到了克服。

千佛洞通過這次修繕，不僅使即將倒塌和遭受日晒水浸等自然破壞的洞窟的壁畫和建築避免繼續損壞，並也爲參觀遊人以及今後進行科學和學術研究準備了一些條件。

在這次修繕和清沙時，還發現了一些零星文物。這些發現對於研究千佛洞的歷史是很有用的參考材料。省文化局現在準備將這些文物，連同附近有關的歷史、地理、文物古蹟的照片、記錄材料，千佛洞在解放前遭受帝國主義分子破壞的情況及中華人民共和國成立以來在黨和政府領導下補修保養的情況的材料等，在保管所裏闢出一個陳列室，以供羣衆參觀。這樣不但使得有關文物免遭散失，而且增加了一處對羣衆進行愛國主義教育的場所。

克孜爾千佛洞的古代藝術是新疆各民族的寶貴文化遺

產之一。據考古工作者的初步考證，洞窟建築的最早年代已有一千五百年以上。同時，根據調查，新疆分佈在塔里木盆地南北兩岸的古遺址在百餘處以上，千佛洞藝術也有十六、七處。這些珍貴的古代文化遺產，是值得我們好好保護和進行研究的。（李遇春）

·江蘇省·

南京城內陰陽營發現的新石器時代遺址勘察情況

關於南京城內北陰陽營八號院內發現新石器時代遺址，本刊去年第十期已發表王志敏同志的報導，現再將勘察的情況介紹於次：

遺址在南京大學宿舍的空地上，是一個橢圓形的坡形土墩，直徑約一五〇公尺，高出現在地面約七公尺。土墩的西面是南京師範學校，去年九月該校在挖掘土墩墊填校址窪地時，挖出了很多灰土。灰土內有陶瓷殘瓦、獸骨石器等，但大部分都被填進塘裏去了。墩的北面有四個遠近不同的水塘，墩東是宿舍，在墩西約百餘公尺是一條小河，據考證是古代的金川河。墩的北部和西北部在起工時已破壞了全墩的四分之一，厚度去掉了三公尺左右。墩的底面高低不平，灰土和遺物暴露，因之可以看出還有相當厚的文化層保留在地下。發現的遺物有製作精細的扁平形穿孔石斧、橢圓形石斧、大小石磷、半月形雙孔石刀等；陶器有帶繩紋的細砂質鬲片，比較完整的短袋足式鬲、敞口帶流繩紋陶盆，盆內有魚刺形刻劃紋。另有表面加紅色衣磨光的三足器扁足，黑皮磨光的鏤空圈足以及小的碗形器，又有鹿角製成的錐器及獸骨。在後代遺物中，有六朝瓷片、宋代的粗瓷瓶及銅錢。在被破壞的斷崖上，看出除表面的三公寸耕土外，下面都是深淺不同的灰土，還有木炭渣和紅燒土，土層內陶片露在外面的很多。根據這些現象，初步推測它是一個濱水的新石器時代台形遺址，和秦淮河湖熟一帶的台形遺址是一個系統的。遺址的文化層厚約六公尺左右，包含歷史文物非常豐富，可能有六朝及宋代的古墓或遺址打破了它。南京城內發現新石器時代遺址，不僅說明中國大城市的歷史悠久，而且也是罕見和重要的。

華東文物工作隊九月中到達遺址後，師範學校會邀南大、江蘇省文化局等座談，共同研究保護辦法，停止繼續取土。工作隊並向宿舍、學校、工人大隊等進行保護宣傳，動員將散失在羣衆中的石器捐獻出來，結果收到四女中學生獻出的兩件精美石器。工作隊並將對該遺址進行清理。（尹煥章）

江蘇省文管會配合無錫市基建工程進行清理情況

江蘇省文管會去年九月中組成了一個工作組，配合無錫市基本建設工程進行了古墓葬及古遺址的清理工作。經過兩個多月的努力，工作組就地培養了十九個臨時田野工作人員，配合十五個工地清理了一百多座古墓，出土器物一千五百多件。在所清理的春秋時代（或戰國的）的四座古墓中，出土了陶器四十一件，其中以帶釉陶豆和畫柳葉紋帶桃形蓋附實耳的灰陶簋（蓋頂尖、有穿孔）爲最精緻。所出大型組合印紋圓底大口灰陶罐，高四十一公分、大腹直徑四十一公分、口徑二十三公分，器身滿布花紋；上半截印類似迴曲紋，下半截遍印回紋。紋樣作風多仿銅器。

在十七座漢至六朝的墓葬裏，出土了四百五十多件器物。其中以陶器爲最多，大都帶茶色釉，器形有壺、罐、鼎、倉、灶、盂、釜，體積大的高約四十公分。其他出土物有規矩紋銅鏡、五銖、大泉五十、貨泉幣及一方刻「趙禹之印」的銅印。銅盂、鐵釜，也發現了不少，很多墓葬中有鐵劍、鐵刀。惠山漢墓所出土的鐵劍，上現有繩飾，木匣上的布紋還清晰可見。此外，明代周子義夫婦合葬墓中所出土的棺內天花板，彩繪有白鶴翔雲，顏色鮮明，筆調活潑生動。

江蘇省文管會工作組，除配合工程進行清理外，已開始轉入室內整理，準備十二月底在無錫市舉辦一次出土文物展覽會，向廣大羣衆進行宣傳。（倪振逵、朱江、石祚華）

江蘇無錫仙蠡墩發現古遺址及漢墓

仙蠡墩遺址，在無錫市西南約六、七里處，靠近梁溪，全墩面積約三千五百三十六平方米，成橢圓形，上下分四層，最高層離地面約七·二米。一九五三年三月建校工程中曾切去墩西一半，掘出了夾砂粗紅陶殘罐一個，經考古工作者的調查，認爲是新石器時代遺址。墩的南邊先後埋葬過十餘座近代墓葬，建築過廟宇，現在遍地是瓦礫。從被削去的斷土層上，可以看出遺址被擾亂得很厲害。墩北公路旁的稻田裏露出紅燒土、灰土及灰色陶片、夾沙紅陶片等。據說紅燒土、灰土等是過去築路時挖出棄在田裏的。

最近由於修建的一條公路要由墩中心穿過，因此江蘇省文管會在去年十一月派人前往對該墩作了清理。

清理中，在墩的最高處發現了一處灰層，灰層西北三

米處，又發現一個約一米的大灰層。自十一月七日至十二月五日所清理出的遺物有：磨光穿孔石斧十四把，有肩石斧一把，石磉四個，石墜四個，石環、石圈三件（兩件殘），石飾兩件，殘石刀兩把，石網墜一個，殘黑陶器兩件，大量灰砂粗紅陶片、黑陶片、灰陶片（紋飾有網紋、籃紋、幾何印文等）。這次發現的石器之多，磨製的精細，石質的多種多樣，是江蘇省南部地區所罕見的。此外，在墩裏還挖出漢代土坑墓多座，出土物有帶釉陶壺、甑、陶鼎、灰陶灶、紅陶罐、鐵劍、王莽時「大泉五十」一百多枚及「貨泉」多枚等。預計年底可以全部清理完畢。（朱江、李鑑昭、謝春祝、石祚華）

江蘇無錫郊區清理西漢墓葬一座

去年十月底，江蘇省文管會在無錫市西郊山下碧山莊烏龜墩清理了西漢墓葬一座。這座墓是在築路平土墩時發現的。因爲墓的四周都被晚期墓葬（東西兩邊都是宋墓）打亂，加以墓頂坑的封土填土大部挖去，四周也被削平，所以坑位、墓道和墓口等已不能明瞭。隨葬品計在頭部有刻篆文「趙禹之印」的銅方印一個，可能即是墓主的姓名。另有五銖錢五串，約二百零八個，其中兩串有織物包紮殘痕。在頭骨的西南有銅鏡一面，遺骸胸旁也有銅鏡一面，鏡下有殘存漆皮、朽木屑，可能是鏡奩腐朽後的遺物。鐵器方面，在棺南面有鐵劍一把，長一公尺。劍的兩面有鐵刀一把。另有鐵器三件，由於銹蝕，現在尚辨認不出器名。陶器方面，棺北有釉陶壺四個，一大三小，釉陶甑兩個，席紋紅陶瓿一個，紅陶弦文罐兩個。棺北有殘陶瓿一個。另外有紅繩文殘瓦片一塊，它的內面有凸起的小圓點乳丁文，它的下面有錢，有刀。

從出土器物的製作及風格來看，是西漢早期的墓葬。（李鑑昭）

·福建省·

福建省建寧縣發現一批古代文物

據讀者王富芳報導，福建省建寧縣去年九月間在縣政府後花園修建房屋時，發現了幾件古代文物，計有銅爐、石硯台、筆架、銅碾槽、瓷碟子等六件。銅爐高五三公分，寬五〇公分頂上鑄有一條頭尾翹起、形狀非常生動的魚，在每隻足上都有一個獅子頭，爐的腰上還有細緻的花紋。石硯台共有兩個，一個上端有一水槽，右角和四周刻有非常細緻的蓮花，左角刻有一隻螃蟹，硯台底下並刻有

「宣和」兩個隸字。

這批文物是在一棵大樹下發現的。當砍去大樹時，下面是一層泥土，泥土下是厚約二公尺、方圓約五公尺的一層河沙。這幾件東西就埋藏在這河沙堆裏。發現時，銅爐

的四周並有磚頭鑲砌着。據說現在縣政府是過去的縣衙門，因此這批文物或許與當時的縣衙門有關，但也有人說這裏在很久以前作過當舖。

這幾件文物發現後，由工人送到縣委會裏，前往參觀的羣衆在一千人以上。縣委會現正準備把它們轉交給福建省有關文物部門。

·河南省·

洛陽專區宜陽縣發出保護文物的通知

宜陽縣人民政府爲進一步作好保護文物工作，去年十月二十一日向該縣各區公所、各區供銷社、鐵工廠、縣總社等發出了保護文物的通知。通知全文如下：

「目前各地正在有計劃的進行基本建設，地下古物常被發現，除大部羣衆在發現後積極送交政府保護外，尚有少數羣衆對保護文化古物的重要性認識不足，存在着寶古器，賣寶貝的發財思想，因此不願交政府保管，甚至有的羣衆把古代勞動人民最高度的藝術創造當成廢物賣給合作社，合作社幹部亦不加審查就打碎送鐵工廠毀燒。這種現象不斷發生，爲了進一步作好保護文物工作，特提出以下幾點意見：

（1）各區供銷合作社、縣鐵工廠，今後若發現有羣衆携帶古代器物（銅香爐、銅獅子、鐵獅子、鐵猪、鐵牛、銅鏡、銅武器、鐵武器、鐵鋤、鐵犁、鐵鏵、稀有錢幣等）

可動員交給文化部門保管或當地政府保管，不得損壞。

（2）若有個別羣衆眞正不願交政府保管者，可按廢品收購，事後報告縣文教科按原價收回。在未經文化部門鑑定前必須原樣保存，不得隨意折斷或打碎。

以上各項，希遵照執行爲要。」

河南新鄉發現新石器時代遺物

新鄉楊崗一九五四年在建築工程中，發現了灰坑，其中有磨製的石斧、石刀、方格紋的黑陶片、繩紋條紋劃紋等紋飾的陶片、類似殷代的紅色及灰色陶片、鬲足和殘加工骨等。鬲足分短小的與細長的，實足的與空足的。在製法上，鬲足有與整個器物一起製成的，也有分着製成後再粘上的。其他有尊、罐及帶蓋的器物及與鄭州所現發的大口器相同的器片等。目前暴露出的灰坑面積，片片段段連續起來約有五六畝大。（齊泰定）

河南宜陽縣文化館文物工作情況

河南宜陽文化館近年來，作了以下的保護文物工作：

宣傳工作方面，在政府頒佈了保護文物的政策法令後，即在全縣範圍內開展了廣泛深入的宣傳，利用了教師會議和互助組長訓練等會議機會進行了保護文物的報告。今年春天發現文物後，在有線廣播上播講了文物政策和說明什麼是文物、保存它對我們的意義，並把印發的宣傳小册子，發到各區公所、文化站等地去宣傳。今年五月間結合物資交流會舉行了實物展覽。通過這些工作，初步扭轉了一般羣衆對文物的不正確看法。

在文物的收集保存方面，了解到有新發現時就立刻到發現地點去調查收集，平日在下鄉搞中心工作時也結合着進行了解和收集。現在館內收藏的文物有錢幣、銅器、陶器等一百六十餘件。（張世水）

·湖南省·

長沙岳麓山桃園村發現古代墓葬

湖南省文物管理委員會文物清理工作隊，去年十一月在長沙市岳麓山桃園村清理了較爲完整的古墓一座。

墓是青素窖磚修建的，分前後兩室。墓頂用楔形磚起券修成拱形，上面再平鋪三層磚。墓壁南北各有對稱的六個孔，除後室一孔前室兩孔沒有隨葬品外，其餘各置陶碗一個。墓底是多層磚鋪砌的，計前室兩層，後室五層，砌

法有平鋪橫砌法、平鋪人字形砌法、平鋪稀砌法（每磚兩端各約隔〇·〇六米）、側鋪稀砌法（每磚兩端各約隔〇、一三米）等。這種多層式的磚室墓底在湖南尚屬初見。

據殘留痕跡觀察，墓室牆壁是用白色石灰粉刷的，沒有發現字跡及畫痕。墓頂券層的磚縫是用石灰漿灌砌的。

出土器物有「大貨六銖」銅錢五枚、鐵刀一把（長一米）及釉陶瓶、陶壺、陶罇、陶碗、陶缽、陶鐎等二十五件。陶器是細泥質，褐黃色胎，火候很高，質地堅硬。器形及製作精細美觀。一壺上畫有幾何形及梅花形花紋。

據文獻紀載，「大貨六銖」是南朝陳宣帝太建十一年（公元五七一年）時鑄用的，因此，推測該墓是南朝末年，至遲是隋初的墓葬。

「大貨六銖」錢在湖南還是初次發現。這次它與其他器物一同出土，對於今後考古斷代上是很有幫助的。現這些器物已由省文管會整理保管。（海波）

·廣東省·

廣州市客實材先生捐獻收藏的革命文物

據本刊讀者王在民報導：廣州市居民容實材最近將家藏的一九三三年發行的壹圓票面的「中華蘇維埃共和國湘贛省革命戰爭公債券」一紙捐獻給政府。廣東省文物保管委員會除對原捐獻人表示謝意外，已將該文物妥善保存。

廣州市西村發現古墓六座

廣州市繼去年九月八日在該市河南南石頭發現兩座西漢末年的木槨墓之後，九月中旬在西村后岡和孖岡兩處工地又先後發現古墓六座。其中磚室墓和木槨墓各半。木槨墓中有兩座是南越期間的（約當秦末漢初），另一座從墓制和出土器物（該墓僅有一三足陶壺和一斂口缽）等來比較，可能是較南越期早一些的墓葬。磚室墓中一座是六朝年間的，一座是明代埋骨灰的磚坑，它的結構形狀是用青磚砌成長方形的坑，當中分爲三格，每格埋上帶蓋的青花瓷罎一個，內盛骨灰，並有金環一個及銀簪、銀耳挖等。坑口上面各用一塊紅色的階磚平蓋着。另外，在廣州北站附近孖岡所清理的晉代的磚墓是較重要的發現。該墓長方形，券頂，內分墓道與主室兩部分。全墓的墓磚都捺印了紀年的文字和吉祥語或者造磚人的姓名，其中有：「永嘉五年陳仰所造」、「永嘉六年壬申宜子保孫」、「永嘉六年壬申皆壽百年」、「永嘉六年壬申富且壽考」、「永嘉六年壬申陳仲恕制作磚」、「永嘉七年皆宜價市」、「子孫千億皆壽萬

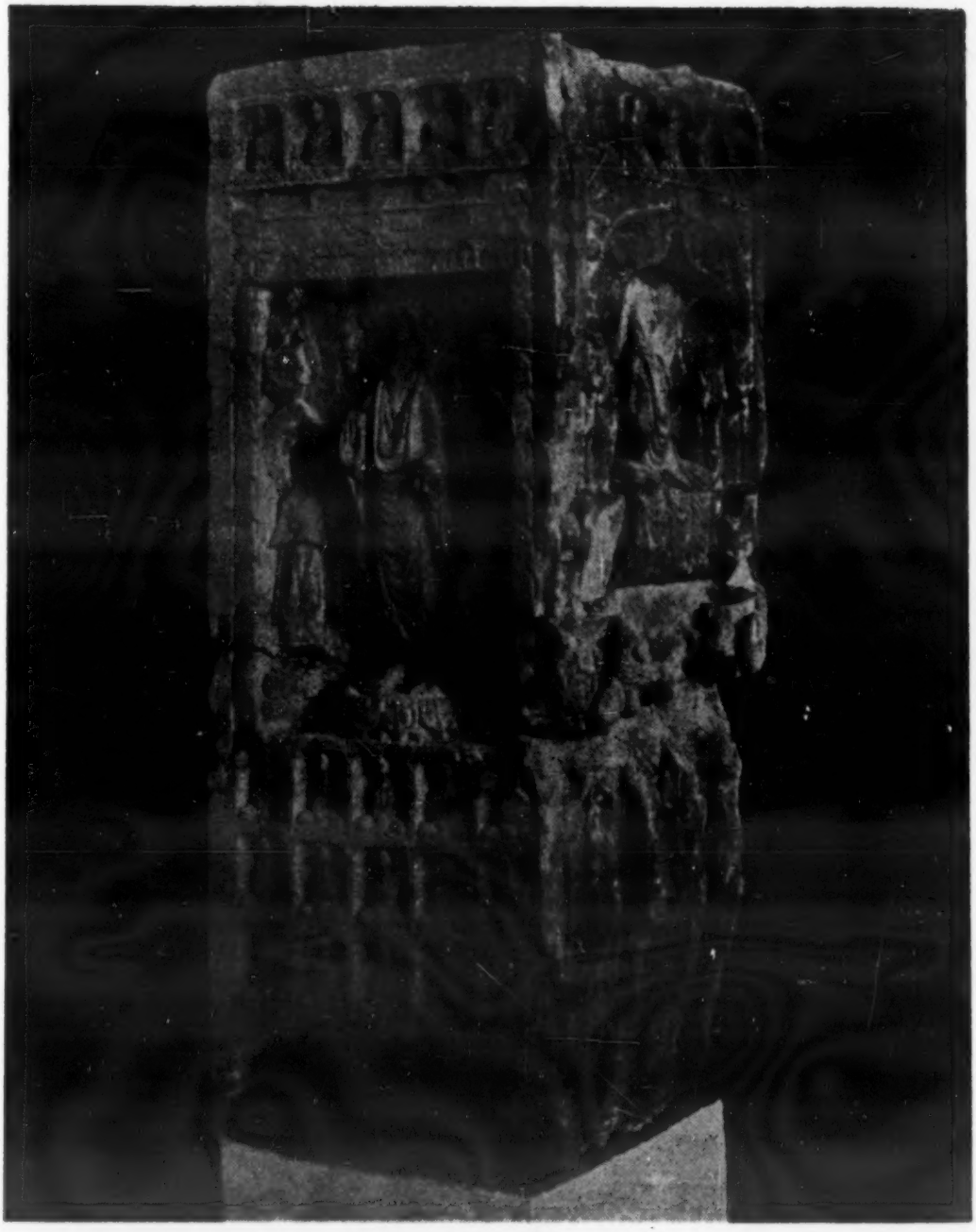
年」、「永嘉世天下荒余廣州皆平康」、「陳仁」、「陳計」等十種不同的文字。磚的底面並印有斜方格紋，間有一磚的三側面都印有文字的。墓內縱放兩棺具，以右棺保存較爲完好，兩棺的棺側和棺底板都是用一整塊大木斲成。左棺內沒有器物，僅在它的右旁發現銅鏡一面和一些壓碎了的陶器破片。右棺貼近底板處墊有長二·四一公尺、寬三七公分、厚二·三公分用一整塊木料製成中間鏤空作四直綫花紋的笭牀一塊。笭牀下面墊着三條橫放的木條。整個笭牀上面都發現有已經腐朽的草蓆。棺內頭部放有方形的漆盤和四耳陶罐各一個，漆盤內盛銅鏡、木梳、漆羽觴、漆碟和僅存核子的橄欖。在漆盤上並覆着下有足座內分數格的殘漆奩一角。此外，還在棺內發現銀釵五支、鎏金的銅釵兩支、銀耳挖一支、銀頂針一個、銀戒指十個（內一個缺半）、金戒指四個、銀鐲三個、金鐲二個、金小狗一個、木梳十二個、五銖、貨泉錢幣六枚和小數截斷了的玳瑁釵；陶器如碗、盂、豆、罐、等十餘件散亂於棺的四周，或被壓碎於棺的下面。像這樣保存着完好的笭牀和全部墓磚都捺印有文字的墓葬，是廣州市兩年來配合基建工程清理古墓工作中的首次發現。這發現對於研究兩晋年間廣州的歷史、工藝各方面，無疑的是很有價值的材料。這次發現的六座古墓得以完整的清理出來，是由於工程單位的負責同志和工人們對祖國歷史文物的重視。他們在發現了古墓時，即行部分停工，並通知市文管會前往清理。市文管會爲了及時的進行宣傳保護文物的政策法令，在清理工作完畢後，將全墓的出土物就原工地展覽一天，參觀的工人共八百餘人。（麥英豪、黎金）

·四川省·

四川省博物館進行紅軍長征時期革命文物的徵集

四川省博物館一九五四年在通江、南江、巴中一帶進行了長征時期革命文物的徵集。目前在通江、達縣已徵集到的文物有一百三十七件。其中包括錢幣、油印文件、印信、手榴彈、「八路」軍胸章等。文件中有「中國共產黨十大政綱」「中華蘇維埃共和國憲法大綱」「秋收鬥爭決議」「保衛赤區運動週決議」「關於帝國主義國民黨五次圍剿與我們黨的任務的決議」「中國共產黨川陝省第二次大會組織問題決議案」等。

在這以前，徵集組還分別在去年內到自貢、內江、瀘州、涪陵各地徵集了製糖、製鹽的工業模型，農業生產合作社的實物與照片，涪陵盤灘水運解放前封建把頭盤踞、解放後航運的改良與船工生活改善的實物、模型和照片等。（黃自敬）



北魏普泰元年造像

稿約

一、本刊歡迎下列稿件
1.在配合基本建設中宣傳保護文物政策與進行調查、保護、清理工作的情況及其經驗，各地歷史文物古蹟、古建築、古墓葬、古遺址和革命文物史蹟的調查、發現、保護、破壞的報導。
2.各博物館的簡介，及有關蒐集、保管、陳列、羣衆工作的方法與經驗介紹。
3.有關博物館、文物工作理論或技術方面的研究。
4.對博物館、文物事業中的眞人眞事的表揚與批評的小品文章。
5.翻譯和介紹蘇聯和各人民民主國家博物館、文物工作的先進經驗及科學工作方法的稿件。

二、來稿以不超過三千字爲宜，但專題論著及特約稿不在此限。

三、來稿發表後即以現金致酬；但本刊選登的有關的法令規章及有參考價值的工作報告、工作總結等，則以贈送本刊一期或數期作酬。未被採用的稿件如事先聲明並附有詳細地址者，本刊負責退還。

四、稿請繕寫清楚，並加標點。如係譯稿，請儘可能附寄原文。

五、本刊對來稿有刪改權，不願修改者請註明。

六、來稿如係一稿兩投，請註明。

七、來稿請寫明眞實姓名及詳細通訊處以便聯系。

八、來稿如在信封左上角註明「稿件」字樣，可不貼郵票。

九、稿件請寄：「北京東四頭條五號文物參考資料編輯委員會」。

文物參考資料 月刊

一九五五年第一期（總五三號）

一九五五年一月二十七日出版

編輯者：文物參考資料編輯委員會
地址：北京東四頭條五號
電話：（四）一四四〇

出版者：文化部社會文化事業管理局

總發行處：郵電部北京郵局
訂購處：全國各地郵電局、所
代售處：新華書店

預訂價目

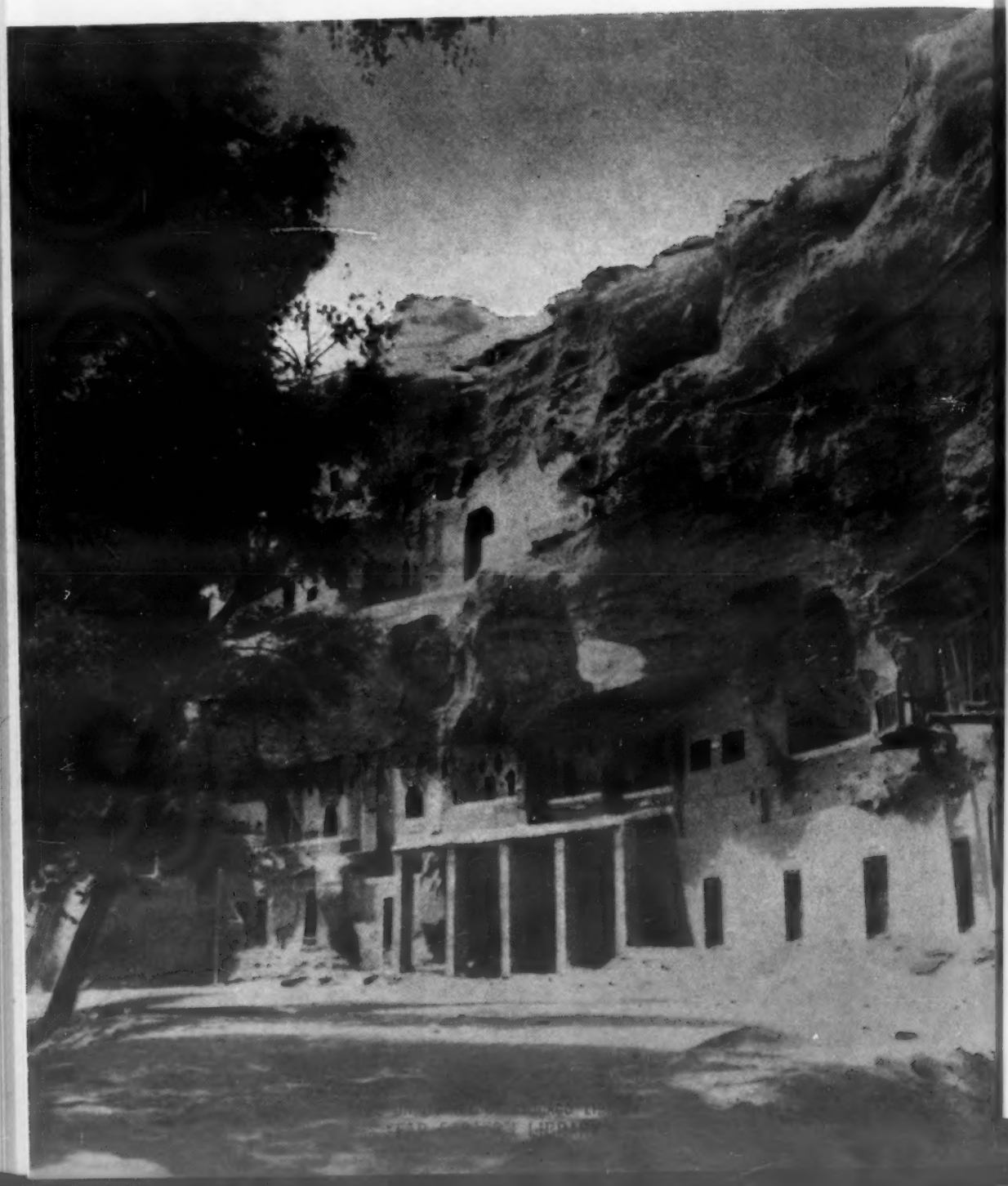
三個月三期	一〇、五〇〇元
半年六期	二一、〇〇〇元
全年十二期	四二、〇〇〇元

★北京新華印刷廠承印★

印數：10,000

文物参考资料

一九五五年 第二



孔望山在江蘇省新海連市東南十八里，石刻畫像是就山石的自然形勢鑿成，最大的有兩米高。因歷年久遠，石刻畫像被苔蘚封滿，畫面漶漫，經洗刷後可看出畫像上的綫條有陰刻，也有浮雕。人物很多，形狀不一，有赤脚蹬足持火把作舞狀的，有正襟危坐含笑深思的，有手摩前額作休息姿態的。江蘇省文物管理委員會對這些石刻畫像頗爲重視，曾前往調查，並請當地有關部門妥爲保護。本期封裏及底封裏頁刊出的即石刻畫像攝影的一部分。